11. Esenkova E. Türk dilinde Fransız tesiri. – İstanbul: Matbaacılık A.Ş., 1959. – 31 s.
12. Levend A.S. Türk dilinde gelişme ve sadeleşme evreleri. – Ankara: Türk dil kurumu yayınlarından, 1960. – 498 s.
13. Aksoy Ö.A. Gelişen ve özleşen dilimiz. – Ankara: Türk dil kurumu yayınları, 1975. – 111 s.
14. İmer K. Dilde değişme ve gelişme açısından türk dil devrimi. – Ankara: Türk dil kurumu yayınları, 1976. – 126 s.
15. İmla kılavuzu. – Ankara: Türk dil kurumu yayınları, 1996. – 443 s.
16. Banguoğlu T. Türkçenin grameri. – Ankara: Türk dil kurumu yayınları, 2000. – 628 s.

Вечканова Э.Ю.

ТЕОРИЯ ЖАНРОВ, ПРОБЛЕМЫ РОМАНТИЗМА И РЕАЛИЗМА В РАБОТАХ Н. ФРАЯ 60-80-Х ГОДОВ

Цель статьи – анализ теории жанров и проблемы романтизма и реализма в работах Н. Фрая. Для реализации поставленной цели необходимо глубоко проанализировать работы Н.Фрая, изданные в 60–80 годы XX века.

Общая теория жанров была разработана Н. Фраем уже в четвертом разделе «Анатомии критики». В более поздних работах Н. Фрай конкретизировал свои концепции и, главное, детально проанализировал жанровые особенности комедии, трагедии, эпоса, романа. Это было сделано прежде всего в книгах «Естественная перспектива: Развитие шекспировской комедии» (1965), «Возвращение Рая: Пять очерков по эпосу Мильтона» (1966), «Шуты времени: Исследование шекспировской трагедии» (1967), «Мирское писание: Исследование структуры романа» (1976) и некоторых других.

В «Анатомии критике» Н. Фрай прежде всего определяет «жанровые» особенности художественной литературы в целом, выделяя ее среди других форм словесного выражения. Если все они, эти формы, опираются на логику и грамматику, то для художественной литературы этого мало. Ее определяющим фактором должна быть «риторика». Причем риторика особая. Ее Н. Фрай называет «орнаментальной» и противопоставляет риторике «убеждающей». Орнаментальная риторика призвана не убеждать в чем-то, а доставлять эстетическое удовольствие. Ее специфическими средствами изображения являются ритм, рифма, метр, аллитерация, противопоставление и т.п. «Орнаментальная риторика, - пишет Н. Фрай, - является неотъемлемой частью литературы как вербальной структуры, которая является самодостаточной» [1].

Н. Фрай жалуется на то, что теория жанров очень слабо разработана. Все большее разнообразие художественного творчества охватывается всего лишь тремя «жанровыми» терминами – драма, эпос и лирика. Но, например, поэма средних размеров фактически не может быть определена ни одним из указанных терминов – это не эпос, но и не лирика. Учитывая это, Н. Фрай предлагает «жанровые различия литературы» определять посредством их «представления». «Жанр может быть определен, - пишет литературовед, - указанием на специфику ситуации, возникающей между поэтом и его аудиторией. Слова могут быть произнесены перед аудиторией, они могут быть пропеты, продекламированы или представлены в печатном виде» [2]. В этой связи Н. Фрай говорит о «жанре устного слова», который по своему характеру близок к понятию «эпос», но более широк по диапазону. В частности так понятый жанр снимает отмеченную выше проблему «поэмы среднего размера». Н. Фрай предлагает оставить термин «эпос» для древних сказаний, таких как «Илиада», «Одиссея», «Энеида», а в современной литературе определять им все те произведения в стихах или прозе, которые рассчитаны на устное исполнение и воспринимающую аудиторию. Противостоит «устному» жанру, жанр письменный или печатный, в котором «как автор, так и его персонажи спрятаны от читателя». В лирике же, наоборот, «спрятана» аудитория поэта. Лирический поэт чаще всего «говорит для себя». В древнем же эпосе «муза говорит устами поэта».

Эпос и беллетристика определяются Н. Фраем в качестве жанрового «центра литературы», по флангам которого расположены драма и лирика. Драма тесно связана с ритуалом, а лирика – с грезами или видениями. Эпос и современная беллетристика уходят корнями в миф.

Если определение литературы в качестве «орнаментальной риторики» Н. Фрай обосновал весьма убедительно, то его попытку дать новое толкование литературных жанров едва ли можно назвать удачным. Он прав, указывая на то, что традиционное деление литературы на эпос, драму и лирику не охватывает всего многообразия литературы, однако его собственное определение жанра по «способу представления» является слишком широким и весьма расплывчатым. Нет, в частности, четкости в понятиях «жанр устного слова», «жанр печатного слова». Дело в том, что «устное слово», может перейти в «печатное» и наоборот.

Проблемам жанра, вопросам соотношения реализма и романтизма в произведениях Шекспира (прежде всего в его комедиях) посвящена книга Н. Фрая «Естественная перспектива: развитие шекспировской комедии» (1965).

Книга начинается с рассуждения о двух типах восприятия литературы и, соответственно, о двух типах критика. Вспомнив замечания Колльриджа о том, что все философы делятся на две группы – платоников и аристотелианцев, Н. Фрай предлагает подобную, как он говорит, дихотомию и в отношении критиков. Но в основу этого деления кладет не Платона и Аристотеля, а «Илиаду» и «Одиссею» Гомера. Интересы первых связаны с «трагедией, реализмом и иронией, вторых - с «комедией и романтизмом» (под «романтизмом» («romance») он разумеет прежде всего приключенческие произведения в духе рыцарских романов или романтических комедий Шекспира.

Критики, да и просто читатели, относящиеся к первой группе, ценят литературу за ее серьезность, близость к жизни и за то, что она обогащает ум и сердце. Вторые же – видят в ней средство развлечения и эстетического наслаждения.

В сущности, вся литература строится на условностях и устоявшихся «формулах» или штампах, но в романтических, детективных произведениях, триллерах, научной фантастике и тому подобной литературе массового потребления эти условности особенно заметны. Такая литература сообщает нам значительно меньше жизненных фатов по сравнению с «серьезной» трагедией или с реалистическим романом. Но этот вид или жанр литературы Н. Фрай отнюдь не считает более низким. Просто, в этом случае читатель должен настроится на «восприятие условностей, формул и повторений», т.е. штампов. И это ожидание уже знакомых штампов даже доставляет эстетическое наслаждение. «Романтическая комедия, - пишет по этому поводу исследователь, - так откровенно условна, что серьезный к ней интерес является интересом именно к ее условностям» [3]. Читатель или зритель уже наперед знает, что в каком месте должно случится, но от этого его интерес не угасает, а скорее наоборот усиливается. И в этом Н. Фрай видит как раз высшую точку художественности.

Сравнивая романтические комедии Шекспира с «реалистическими» комедиями Б. Джонсона, его современника, Н. Фрай указывает на «некритический» характер. Б. Джонсон, как и до него Аристофан писал проблемные, реалистические комедии, которые, говоря словами М. Арнольда, были «критикой жизни». Шекспир же сочинят свои романтические комедии «ради них самих». Причем их сочинение характеризовалось бесконечными повторами. «Шторм на море, неразличимые близнецы, переодетые юношей героини, жизнь в лесу, исчезновение правителя - эти темы постоянно встречаются в пьесах Шекспира, и в некоторых - «Двенадцатой ночи», например, мы сталкиваемся с целыми набором подобных тем» [4]. Многие из них носят фольклорный характер, в частности это касается темы «подставной невесты».

Не забывая о том, что не только «нереалистические» произведения, но и всю литературу в целом он определял ранее как «дело слов», существующих «ради них самих», Н, Фрай отмечает, что часто бывает трудно провести четкое разграничение между жанром «серьезных» и «нереалистических» произведений.

Свое общее деление драматических произведений на реалистические, отражающие жизнь, и романтические, созданные «ради самих себя» Н. Фрай иллюстрирует сравнительным анализом комедий Шекспира и Б. Джонсона. В частности, сравниваются комедия последнего «Новая гостиница» с комедией Шекспира «Цимбелин». Первая из них, несмотря на смешные сцены, была задумана Б. Джонсоном как «серьезное» произведение, как «прямое отражение реальности». Однако действие настолько перегружено многочисленными отклонениями от главной линии сюжета, что комедия не пользовалась успехом у современных Б. Джонсону зрителей и получала отрицательные оценки критики. «Цимбелин» же, являясь по сути трагикомедией, несмотря на так же усложненный сюжет, воспринимается и оценивается как более удачное произведение. Если Б. Джонсон стремился сделать свою комедию «зеркалом жизни», то шекспировская пьеса более замкнута в самой себе. И такая ориентация всегда, по мысли Н. Фрая, дает произведению преимущество.

Разумеется, Н. Фрай не ставит подобные «романтические» произведения выше отражающих жизнь «серьезных» трагедий Шекспира или драм Ибсена и Чехова (он часто их упоминает), однако его симпатии, как он сам признается, все же на стороне тех произведений, которые написаны «ради них самих».

Н. Фрай проводит аналогию между «нереалистическими» комедиями Шекспира и современным модернистским изобразительным искусством, творцы которого всячески избегают фактографичности и больше всего боятся быть обвиненными в том, что они «фотографируют жизнь». Для них главное – не подобие или соответствие реальности, а «искажение или стилизация изображенного как следствие их интереса к самодостаточным художественным ценностям» [5].

В сущности, Н. Фрай, давая сравнительную характеристику произведений Шекспира и Б. Джонсона, опирается на свое учение о литературных жанрах - «устном» и «печатном». И при этом высказывает явную симпатию по отношению к первому. Ему нравится то, что Шекспир, подобно Баху, был «художником уха». Ему было важно «звучание» произведения, а не их подача в «беззвучном» печатном виде. Он предпочитал не столько писать, сколь «слушать фразы». И эта легкость «устного жанра» его комедий гарантирует им долгую сценическую жизнь, тогда как «печатные» комедии Б. Джонсона практически ушли со сцены. Но, с другой стороны, Шекспир не оказал почти никакого влияния на последующее развитие английской комедии. Ее развитие пошло скорее по линии Б. Джонсона, чем Шекспира. «Все крупнейшие авторы английской комедии со времен Джонсона, - пишет Н. Фрай, - в отличие от стилизованных, романтических произведений Шекспира, культивировали комедию нравов с ее реалистической ориентацией» [6]. И хотя почти все они были ирландцами - Конгрив, Голдсмит, Шеридан, Уайльд, Шоу, Синг, О'Кейси - тем не менее не использовали богатый ирландский сказочный фольклор и, за исключением У. Ейтса, не проявляли к нему сколько-нибудь заметного интереса.

Таким образом, «устный», «слуховой» жанр шекспировских комедий не нашел продолжателей. Его традиции скорее обнаруживают себя в позднейшей лирике. «Жанр» лирики является таким же «устным», как и шекспировские романтические комедии. Н. Фрай обнаруживает их сходство даже с операми, в частности с операми Моцарта и Верди.

Не со всеми утверждениями Н. Фрая можно безоговорочно согласится. Прежде всего, вызывает возражение стремление литературоведа смешать различные жанры. Точнее говоря – его желание объединить драматические произведения и лирику в один «устный жанр». В то же время представление комедий Шекспира и Б. Джонсона как антиподов не лишено оснований. Верной представляется и оценка комедийной традиции в литературе Англии. Там действительно не нашлось сколько-нибудь значительных продолжате-

лей шекспировской традиции, работавших в жанре романтической комедии.

Шекспировская традиция – это традиция наивного «детского», как пишет Н. Фрай, мировосприятия, традиция импровизации, игры ради нее самой. У Б. Джонсона же и у других, упомянутых выше его последователей, комедия несет «серьезную» идеологическую нагрузку. В этом отношении Н. Фрай мог бы отметить, что традиция «серьезной» комедии начинается (если говорить не только об английской, но и о мировой литературе) еще с Аристофана.

Затрагивая проблему комедии как жанра в ее противопоставлении жанру трагедии, Н. Фрай снова-таки стремился решить эту проблему ссылкой на «категорию структуры». Он не отвергает известное аристотелевское определение этих жанров, но при этом в большей степени акцентирует внимание на внутриструктурных аспектах этих жанров. И здесь опять он впадает в некоторое противоречие с самим собой. В одном месте, как отмечалось, он говорит о «серьезных» жанрах, «отражающих» жизнь. В другом же, как только что было сказано, он все произведения стремится определить в качестве «самодостаточных», «делом» слов и структуры. И это – одно из главных противоречий Н. Фрая в его понимании литературы.

У. Шекспир наряду с У. Блейком и Дж. Мильтоном – любимый автор Н. Фрая. Любимый прежде всего потому, что он, как и другие названные авторы, сложен, разнообразен. А это дает возможность литературоведу проявить свою эрудицию, исследовательский талант, выдвинуть, как всегда, оригинальные и неожиданные теории их творчества. Шекспиру Н. Фрай посвятил несколько работ. После фундаментального исследования комедий великого драматурга, проанализированного выше, Н. Фрай просто обязан был уделить внимание и его трагедиям. Именно им и посвящена его книга «Шуты времени» (1967)

Как отмечалось ранее, Н. Фрай относит трагедию к «реалистическому» и «серьезному» жанру, в основании которого он видит «Илиаду». Этот жанр противопоставляется «романтическому», генетически сводимому к «Одиссее». Правда, оба эти традиционных жанра объединяются Н. Фраей в одном более широком, который он именует «устным», однако свою достаточно подробно разработанную концепцию «устного» и «письменного» жанров он практически нигде не применяет, оставаясь в русле традиционных представлений о жанре. И это не единичный пример того, как литературовед, усердно потрудившись над выработкой той или другой оригинальной теории, в дальнейшем о ней забывает и никогда не использует.

Сущность трагического Н. Фрай связывает с понятиями «время» и «порядок». И уже это предполагает, когда приступаешь к чтению «Шутов времени», исследовательскую интригу, характерную для многих работ Н. Фрая и в целом – для его литературоведческой методологии. Эта интрига усиливается уже первой фразой, которой Н. Фрай начинает свою книгу: «Основу трагического следует искать во времени» [7]. Трагично уже само «одностороннее» течение жизни, где «все случается раз и навсегда», где каждое действие «влечет за собой неизбежные роковые последствия и где, наконец, все исчезает не просто в прошлом, но и превращается в ничто, аннулируется» [8]. Особое место в этом «временном» процессе занимает смерть, которая является не просто окончанием жизни, но «важнейшим событием», придающим ей последнюю форму, а именно – форму параболы, движения от подъема к падению, от рождения к смерти. И эта парабола, считает Н. Фрай, является определяющей для сущности трагедии, отмеченной так же чувством парадоксальности.

Трагическое видение мира Н. Фрай отличает от «иронического», присущего философии и литературе современного экзистенциализма, а в XIX веке – учению Шопенгауэра и романам Т. Гарди. Трагедия, по мысли Н. Фрая, затрагивает такие аспекты жизни, которые не в состоянии понять ни философия, ни религия. Что является в трагедии истинно трагическим, а не просто «ироническим» как в современной экзистенциалистской драме, так это «присутствие в ней противодействия обычному течению жизни. Это произведение мы называем героическим, выражающееся в действии, страсти или страдании, и которое превышает нормальные человеческие возможности» [9].

И еще на одну особенность трагедии указывает Н. Фрай. В ней все героическое и великое всегда связано с прошлым, тогда как в настоящем их уже нет. Этим еще раз подчеркивается «временная» сущность трагического.

Что прежде всего обращает на себя внимание в фрайевском определении трагического, так это как раз «временное», историческое его понимание. Практически все западные теоретики, включая упоминавшихся выше Аристотеля, З. Фрейда, Б. Саймона, сущность трагического понимали как нечто неизменное, иногда детерминируя его каким-то одним фактором (отцеубийством, например). Н. Фрай несравненно более широк. Его подход, кроме всего прочего, историчен и диалектичен.

Определяя жанровые особенности комедии и трагедии, Н. Фрай выделят в каждой из них три основных структурных элемента. Главное в комедии – стремлении к идентичности. Оно бывает трех видов – во-первых, стремление к социальной принадлежности, во-вторых, к «парной или сексуальной идентичности» (брак героя и героини), и наконец, к идентичности индивидуальной (герой или героиня узнают о своем истинном происхождении).

В «терминах трагедии» эти три структурных элемента предстают следующим образом:

а) социальная трагедия, убийство правителя, в частности. Это трагедия «порядка» («Макбет», «Гамлет»);

б) трагедия страсти, когда влюбленных разлучают («Ромео и Джульета», «Антоний и Клеопатра»);

в) трагедия изгнания или «изоляции» («Король Лир», «Отелло»).

Нельзя сказать, что это деление является абсолютно оригинальным, однако Н. Фрай, рекламировавший свое пристрастие к схемам, лучше любого другого исследователя драмы «разграфил» шекспировские комедии и трагедии, подробно проана-

лизировав при этом и образную систему произведений. В частности, много внимания уделено анализу двух ключевых для трагедий фигур – героя, стремящегося сохранить заведенный, традиционный порядок и его антагониста, разрушающего этот порядок.

Социальный порядок является в трагедии эхом «порядка в природе», символизируемого чаще всего звездами, небесной сферой и «аполлонийской музыкой», противостоящей музыке дионисийской, описанной Ницше.

Реализм трагедии, ориентация на «природу», хотя идеалом ее может быть и «небесный порядок», противопоставляется Н. Фраем фантастической, прежде всего шекспировской комедии. В трагедии, в отличие от романтической комедии, «демонстрируется конечность и ограниченность усилий человека, особенно в области мысли» [10]. Если в романтической комедии мистическое и фантастическое может быть основой всего действия, то в трагедии «таинственная и невидимая природа» может быть лишь слегка обозначена, например, мистической тенью отца Гамлета. Физическим символом порядка, как уже отмечалось, могут быть звезды, звездное небо, тогда как бунт против порядка символизируется в трагедии кометами, молниями и подобными необычными метеорологическими явлениями. Но что является общим для жанра, так это их ориентация на старину, на прошлое, их как говорит Н. Фрай, «архаика». Социальное устройство и в тех, и в других ближе к архаическому обществу, описанному в «Илиаде» или в «Беовульфе», чем к обществу времен Шекспира. Архаичен и тип шекспировской религии, скорее языческой, чем христианской. И что особенно важно – в шекспировской трагедии, являющейся высшим образцом всей новой драматургии, очевидно исчезновение «личного героизма», обязательного атрибута античной трагедии. И это исчезновение личного героизма ведет, по мнению Н. Фрая, к перерождению трагического мироощущения в ироническое.

Подчеркивая «реализм» шекспировских трагедий, Н. Фрай касается даже вопроса о современном понимании политического устройства. Некоторые специалисты считают Шекспира сторонником жесткой личной власти, чуть ли не в духе Гитлера. Н. Фрай возражает, подчеркивая мысль о том, что Шекспир не политик и не разрабатывал теорию общества. Его персонажи – прежде всего литературные типы, и они несут художественную а не политическую нагрузку. И замечает при этом, имея в виду современное понимание проблемы: «Для нас поставить личную преданность правителю выше принципов, как это делали фашисты, значило бы впасть в анахронизм» [11].

В своих последующих работах Н. Фрай сосредоточил внимание на проблемах романтизма и реализма, но уже не в их шекспировском проявлении, а как явлений XIX и XX веков. Этим проблемам были посвящены его солидные работы – «Исследование английского романтизма» (1968) и «Мирское писание» (1976)

Анализ сущности романтизма как течения не только в английской, но и в мировой литературе Н. Фрай основывает на своей «центростремительной» методологии, рассматривая прежде всего внутреннюю диалектику литературного процесса, приведшую к его возникновению. «Понятие «романтизм», - пишет он, - указывает скорее на определенные изменения в структуре самой литературы, чем на верования, идеи или политические течения, в ней отраженные» [12]. Ни слова не говорится о влиянии Великой Французской революции, в которой традиционно усматривают социально-психологические корни зарождения романтизма, зато подчеркивается структурная близость произведений романтиков и древних мифов. В качестве более поздней структурной основы романтизма называется «библейская мифология». Романтики, преодолев рационализм классицизма и Просвещения, вернулись к тому типу художественного изображения, в котором посредством метафоричности идентифицируются природные явления и аспекты человеческой личности, что находит отражение в повествованиях о богах-солнцах или богах-деревьях. Хотя Н. Фрай не повторяет вслед за известным американским теоретиком У. Троем, что «романтизм был не более чем возрождением мифа о сознании Запада» [13], все же он очень близок к такому пониманию сущности романтизма. Миф, в отличие от рационалистического восприятия мира, эмпиричен, непосредственен, близок к природе и, главное, поэтичен – в нем все выражается посредством художественных образов и метафор. Романтики переосмыслили многие прежние этические и религиозные представления. Хотя в своих теориях они часто опирались на христианское учение, тем не менее, по мысли Н. Фрая, не только ограничили власть бога теорией пантеизма, но и фактически возродили культ античных божеств, сделав явный уклон к «политеистическому воображению».

Переосмыслен был и христианский миф о падении, изгнании из рая. Романтики заменили разрыв человека с Богом разрывом человека с природой, культ которой присущ практически всем литераторам романтической эпохи. Греховность романтического героя стала связываться с тем, что он ушел в себя, и своим рационализмом и индивидуализмом разорвал благодатную связь с природой. Особенно ярко тема этого разрыва проступает, по мыли литературоведа, в «Старом мореходе» Кольриджа.

Наряду с культом природы романтики тяготели и к культу поэзии и личности поэта. Последнего они представляли в качестве «центральной фигуры в развитии цивилизации» [14]. Он воспринялся не просто как автор произведений, но прежде всего как «строитель альтернативного общества» [15].

Действительно, для всех без исключения романтиков, несмотря на различия из взглядов, поэт был фигурой исключительной. И в чисто творчеством, и в социальном, и в духовном планах. Романтики фактически вернулись к гомеровскому и платоновскому пониманию личности поэта, освободив однако последнего от прямолинейно понимаемой зависимости от бога, от Муз.

Н. Фрай согласен с традиционным делением романтиков на «революционно» и «консервативно» настроенных, однако предлагает при этом и более широкое определение их социального места. Их всех объединяет ориентация на миф (в том числе и ориентация социальная). «Мифологическая схема романтизма, - пишет он в этой связи, - позволяет поэтам и философам-романтикам выра-

жать революционные или контрреволюционные взгляды на общество» [16]. Главным при этом является не то, консерватор или революционер романтик, а то, что и тот, и другой всегда ориентированы на миф, центром внимания которого является душа человека и природа, в их взаимодействии. И в этом романтическом мифе библейское переплетается с языческим, причем последнее доминирует. Даже библейские мотивы, широко используемые романтиками, приобретают языческое звучание.

Значительное место Н. Фрай уделяет своему весьма рискованному тезису, гласящему, что романтики «антиисторичны». Можно согласится с литературоведом, утверждающим, что В. Скотт, в частности, «вчитывал» современные ему представления о жизни в описание Средних веков, но если брать шире, то лишь романтики, в пику классицистам, предложили исторический взгляд на развитие литературы.

В большей степени прав Н. Фрай в своем противопоставлении романтической трагедии как жанра трагедии классической. В последней главной фигурой был «общественный лидер», попадающей в трагические обстоятельства. Романтическая же трагедия является «трагедией самосознания», когда герой «переживает утрату непосредственной связи с природой» будучи ограниченным своим собственным сознанием, замкнутым в нем. В качестве примера такой трагедии Н. Фрай называет «Фауста» Гете, где герой стремится преодолеть разрыв между иссушающим рационализмом и животворной природой.

Подводя итог своему исследованию романтизма как жанра, Н. Фрай заключает, что это течение, как и вся литература, основано на «мифологической структуре». В каждый отдельный период развития литераторы эта структура приобретает специфические черты. Так, романтики трансформировали характерное для классицизма противопоставление «верх-низ» или «небо-ад», сделав его менее библейским и более человеческим. Классицисты исходили из мысли о положительном влиянии общества на личность, романтики же (начиная с Руссо) увидели в обществе враждебную индивиду силу. Высшие качества личности стали связываться с природой, с ее влиянием, а не с социальной средой.

Хотя основное внимание Н. Фрай уделял романтически ориентированной литературе – от романтических комедий Шекспира до образцов английского романтизма, он не обошел вниманием и реалистическую линию развития художественного творчества. Последней посвящена его книга «Мирское писание: исследование структуры романа» (1976). Роман является излюбленным жанром не очень любимой Н. Фраем реалистической литературы. Н. Фрай не был бы самим собою, если бы и в этой книге он не выдвинул бы оригинальные и спорные идеи о предмете своего исследования. Так, всю художественную литературу он делит в этой книге на «два типа вербального опыта» – мифологический и сказочный. В структурном отношении произведения того и другого типа подобны. Да и вся литература по рассмотренной нами выше теории ученого структурно развивается из одного центра и не очень разниться. В данном случае разница между мифологически и сказочно ориентированной литературой усматривается Н. Фраем в их социальном аспекте. «Различие между мифологическим и сказочным, - пишет Н. Фрай, - есть различие в авторитете и социальной функции, а не в структуре» [17].

Мифологически ориентированные произведения связываются литературоведом с глубоко философским, «серьезным» творчеством, тогда как «сказочная» литература является массовой и «популярной». Образцом последней в прошлом был «Путь паломника» Беньяна, рассчитанный на малообразованного читателя. Противостоит ему созданный в том же веке «Потерянный рай» Мильтона – типичное по классификации Н. Фрая «мифологическое» произведение. Обращает на себя внимание некоторая произвольность в выборе терминов. Дело в том, что ни понятие «мифологическое» произведение, ни «сказочное» не имеют у Н. Фрая почти никакой связи ни с мифом, ни со сказкой. Да и отнесение конкретных произведений к тому или другому типу нередко вызывает возражение. Трудно полностью согласиться, что один из лучших романов мировой литературы «Робинзон Крузо», не является «серьезным» и относится к «сказочной» литературе.

Обращает на себя внимание типичное для Н. Фрая стремление опереться на те или другие популярные концепции. В рассматриваемой книге это касается теорий Дж. Уэстон, писавшей в книге «От ритуала к роману» о влиянии сезонных ритуалов на генезис рыцарских романов. Н. Фрай повторяет мысль Дж. Уэстон, говоря, что часто художественное повествование являет собой «вербальную имитацию ритуала или другого символического действа» [18].

Рассмотренные работы Н. Фрая подтверждает мысль о том, что его исследовательская методология характеризуется плюрализмом, стремлением к использованию самых различных теории, равно как и стремлением к выдвижению неожиданных, иногда шокирующих и крайне спорных концепций. Но именно за это он и удостаивается похвал от некоторых их своих поклонников, считающих, что как раз этим он оживил скучное литературоведение XX века.

Источники и литература

1. Frye N. Anatomy of Criticism. – N.Y., 1967. – P.245.
2. Ibid. – P. 247.
3. Frye N. Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance. – N.Y., 1965. – P.8.
4. Ibid. – P.7.
5. Ibid. – P.18.
6. Ibid. – P. 24.
7. Frye N. Fools of Time. – Toronto, 1967. – P. 3.
8. Ibidem.
9. Ibid. – P. 4.
10. Ibid. – P. 24.
11. Ibid. – P. 33.
12. Frye N. A Study of English Romanticism. – N.Y.. 1968. – P. 40.

13. Frow W. Selected Essays. – New Brunswick., 1967. – P.41.
14. Frye N. A Study of English Romanticism. – N.Y., 1968. – P. 22.
15. Ibidem.
16. Ibid. – P.33.
17. Frye N. The Secular Scripture. – Cambridge (Mass), 1976. – P.8.
18. Ibid. – P.55.

Гадомский А.К.

НОВЫЕ СЛОВАРИ ПОЛЬСКОГО ЯЗЫКА КАК СЛЕДСТВИЕ ИЗМЕНЕНИЯ КОНЦЕПЦИИ ЛЕКСИКОГРАФИИ

Собранием человеческого опыта, отраженного в языке, хранилищем норм языка являются словари. Каждое слово, попадающее в язык, проходит путь от его носителя к словарю и от словаря вновь к носителю. Словари не только аккумулируют, фильтруют, представляют язык, но и воздействуют на сознание, опыт людей. От состояния языковой нормы, составной частью которой являются словари, в обществе зависит многое. Несмотря на ограниченный объем информации, зафиксированной в словарях, они «играют исключительно важную роль овладении все информационным богатством человечества. Это объясняется тем, что значения слов – все эти нетипичные и неглубокие, «обывательские», как о них писал Л.В. Щерба, представления о «клеточках» действительности – запечатлели первый и поэтому жизненно важный опыт освоения человеком окружающей действительности. Эти исходные представления не противоречат в целом позже добытому знанию. Напротив, они образуют прочный фундамент, на котором постепенно воздвигаются стены более глубоко и точного знания о мире»[1].

Составлением словарей занимается лексикография. Поэтому нет необходимости говорить о важности этой науки. Своим рождением, как утверждает Н.Б. Мечковская, она обязана религии, которая находится в тесной связи с языком. «Конечно эта зависимость не такая прямая и определенная, как конфессиональный фактор в истории литературных языков. Однако парадоксальным образом «заветные смыслы» оказывались как бы неотделимыми от тех слов, на которых они впервые были сказаны.

История религий состоит в движении и изменении специальной информации – в ее территориальном распространении или сохранении, в ее той или иной трансляции – передаче, пересказе, переводе, перетолковании, разъяснении. Именно в сфере религии впервые, но во весь рост, встала проблема понимания – т.е. та проблема, ради которой существует филология [1, с. 352]

Как способ решения этой проблемы возникли комментаторские школы, задачей которых было правильное толкование «заветных смыслов, переведенных на другие языки, поскольку разночтения приводили к образованию религиозных направлений, течений. Что породило известные всем проблемы. Следствием эволюции комментаторских школ стало возникновение лексикографии.

Цель статьи на примере польского языкознания проследить изменение содержания термина «лексикография» на протяжении последних 10–15 лет; обратить внимание на некоторые моменты ее истории и показать, к каким результатам привело изменение концепции польской лексикографии. Основная *задача* публикации – проанализировать различные точки зрения польских ученых по данной проблеме.

«Среди большинства языковедов до сих пор распространено убеждение, что лексикография является разделом языкознания»[2]. Лексикографы же склонны считать свою работу больше искусством, профессией, мастерством, чем наукой. По их мнению, «лексикография не сводится до чисто научных основ и ее следует рассматривать как дисциплину многоаспектную, которая тесно связана с эдиторством, маркетингом, гуманистикой в широком понимании этого слова. Будучи отчасти наукой, отчасти искусством, лексикография - прежде всего, направление, которое постепенно обособливается и профессионализируется»[4, с.10].

Среди польских авторов Т. Петровски первым высказал точку зрения, что написание словарей - это автономная область, в которой используются не только наработки языкознания, но и свои методы[7, с.10]. Такие взгляды Т. Петровского объясняются тем, что он англист по образованию и хорошо знаком с литературой по этой теме, написанной на английском языке. Ему возражает В. Медунка, который отмечает, что лексикография, оторванная от языкознания, теряет теоретический и методологический багаж [6].

Однако это не так, поскольку тот же Т. Петровски говорит о том, что «лексикография – это как теория, так и практика их составления. И для большей точности предлагает называть теорию лексикографии металексикографией, оставляя термин лексикография для лексикографической практики металексикографа [7,с.14–15].

«При этом, по мнению М. Банько, металексикография не является разделом языкознания, хотя эти области имеют много общего. Достаточно посмотреть на отчеты конференции Европейской Ассоциации лексикографов, которые проводятся раз в два года, чтобы убедиться в том, кто и как сегодня занимается лексикографией. В этих конференциях участвуют не только авторы словарей и языковеды, но и издатели, а также те, кто работает с лексикографическими базами данных» [4, с. 11].

Лексикография – это одно из древнейших искусств, или ремесел, т.к. словари начали создаваться с древнейших времен. И ограничение ее рамками языкознания выглядит нелогично, поскольку последнее выделилось в отдельную науку в XIX веке.

Подводя итог всему сказанному, можно сделать вывод, что лексикография зародилась в результате взаимодействия, взаимоотношений языка и религии. Подразделяется на металексикографию (теорию) и собственно лексикографию (практику).