

and propaganda with which the totalitarian system deal with insurgents and Ukrainian intelligentsia.

Keywords: *postcolonial criticism, the Red Terror; the absurd man, psychology prisoner, sadism.*

УДК 821.133.1.09

Динниченко Т. А., ст. викл.,
Київський університет імені Бориса Грінченка

ФУНКЦИЯ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ИМЕН В РОМАНЕ АНДРЕ ЖИДА «ФАЛЬШИВОМОНЕТЧИКИ»

Статья посвящена анализу имен трех персонажей романа Андре Жиде «Фальшивомонетчики» (Лаура, Маргарита и Лириан) как аллюзий на тексты Петрарки, Гете и Библии, с помощью которых автор создает вертикальный контекст и раскрывает свою морально-этическую позицию. Вертикальный контекст включается в орбиту понятий, связанных со спецификой творческого процесса, диалога, в который вовлечены автор, текст и читатель.

Ключевые слова: *межтекстовые связи, интертекстуальный диалог, претекст, прецедентное имя, аллюзия, вертикальный контекст, культурологический код, параллельный контекст.*

Понятие межтекстовых связей широко разрабатывалось в отечественном и в зарубежном литературоведении. Как о явлении многоплановом, о нем еще в 1920-х годах говорил Б. Томашевский. Позже существование связей между текстами стало смысловым ядром значения термина «интертекстуальность» (Ю. Кристева, 1967), а сами связи, «в понимании текстуальной переклички – реминисценций, аллюзий, цитат, фоновых знаний, приобрели сегодня статус интертекстуальных компонентов текста, благодаря которым можно расшифровать культурологические коды текста» [Герасимчук 2007, 43]. В современном литературоведении термином «интертекстуальность» часто обозначается общая совокупность межтекстовых связей, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам. по мнению И. Смирнова,

интертекстуальность, предполагает, что «смысл художественного произведения полностью или частично формируется путем отсылки к другому тексту, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе» [Смирнов 1995, 62].

Для обозначения текста – источника заимствования мы используем термин «прецедентный текст» (Ю. Караулов). И. Арнольд относит к прецедентным текстам, прежде всего Библию и мировых классиков и подчеркивает, что хотя термин *прецедентный текст* почти синонимичен термину «хрестоматийный», он предпочтительнее его [Арнольд 199, 397]. Феномен прецедентности базируется на общности фоновых знаний адресата и адресанта – социальных, культурных или языковых. Существенное отличительное свойство всех прецедентных текстов состоит в том, что они выступают как целостный знак, отсылающий к тексту-источнику и представляют его по метонимическому принципу «часть вместо целого». [Караулов 1986, 118-119]. «Прецедентный текст – единица осмысления человеческих ценностей сквозь призму языка с помощью культурной памяти», поскольку базируется на выражении текстом определенного понятия [Костомаров, Бурвикова 1994, 21]. Среди прецедентных текстов выделяют собственно прецедентный текст, прецедентное выражение, прецедентное имя, прецедентную ситуацию.

В нашей работе мы используем также понятие «вертикальный контекст» (термин Л. Гинзбурга). Оно связано с объективно заложенной в конкретном тексте историко-филологической информацией [Ахманова 1977, 49]. Анализ вертикального контекста находится в сфере интертекстуального подхода к тексту, который открывает возможность «выявления глубинной (мифологической, психологической, социально-прагматической) подоплеки анализируемых текстов» [Жолковский 1994, 8]. Н. Копыстьянська считает, что когда автор вводит в текст какое-либо название, имя, исторический факт, он «переводит изображаемое в другое измерение, придает ему философско-обобщающий или социально-обобщающий характер» и «одновременно раскрывает собственные морально-этические, политические позиции..., чем призывает к соавторству читателя» [Копыстьянська 2012, 274]. По тому, какого рода контексты создает писатель, как и с чем он их соединяет легко определить особенности его авторского письма и мышления [Копыстьянська 2012, 282].

В нашей работе мы ставим задачу проанализировать функции использования прецедентных имен в романе А. Жида «Фальшивомонетчики». Андре Жид как писатель-модернист, без сомнения, использовал прецедентные имена совершенно осознанно. Д. Затонский отмечал «именно модернисты возвратили традицию работы при насыщенном литературном и историческом контексте» [Затонский 2000, 28-29]. Объектом нашего анализа являются

женские имена: Лаура, Маргарита и Лилиан, представляющие собой аллюзию на тексты Петрарки, Гете и Библии. По мнению Н. Фатеевой, аллюзии, представляющие собой имена героев произведений (аллюзии с атрибуцией), обладают повышенной узнаваемостью даже без упоминания имени их автора [Фатеева 2007, 133]. Обращение А. Жида одновременно к трем прецедентным текстам весьма характерно, так как творческое взаимодействие с традицией никогда не ограничивается обращением к одному источнику, а всегда вовлекает в интертекстуальный диалог как минимум два «претекста» [Біловус 2003, 18]. Таким способом автор создает в своем произведении «вертикальный контекст», придающий тексту неоднородность смысла.

«Фальшивомонетчики» (1925) – наиболее цельное из всех произведений А. Жида, с точки зрения выражения его отношения к литературе, к жизни, к обществу. По мнению А. Клуара, большинство его книг, только по форме являются романами, а в действительности – это критические эссе, главной задачей которых является скрупулезный анализ всех болезней своего времени [Clouard 1949, 61]. В романе «Фальшивомонетчики» писатель затронул множество актуальных проблем и изобразил различные человеческие типы, в том числе фальшивомонетчиков во всех сферах жизни. Определенность авторского отношения к изображаемому заявлена уже в названии. Скепсис Андре Жида распространяется практически на все социальные институты: семью, школу, религию, искусство и т. д. Один из центральных мотивов произведения – положение женщины в системе социальных отношений. В своем творчестве Андре Жид неоднократно обращается к этой проблеме и проникается чувством сострадания к женщине в браке («Имморалист», «Пасторальная симфония», «Школа женщин», «Женевьева»).

Жизненным и творческим кредо А. Жида была свобода личности. Он провозглашал своей целью освобождение человека, что должно было, по его мнению, «внушить ему любовь к жизни, вызвать быстрое развитие его способностей, возвратить ему радость его свободного тела и гармонии с природой». Чтобы «освободить дух человека, вырвать его из представлений... которые являются ложными» он считал необходимым «освободить человеческий индивидуум от социальной тирании, от моральных и религиозных обычаев, от всех страхов, и дать ему, таким образом, силу и счастье» [Clouard 1949, 50]. А. Жид считал, что особенно несвободным человек является в семье. Широко известно его восклицание: «Семьи, я ненавижу вас!». На определение традиционалистами «семьи как социальной ячейки» писатель отвечает обвинением: «Семья это камера одиночного заключения» (игра слов: *la cellule* – клетка, ячейка, одиночная камера). Он был уверен, что брак и любовь совпадают только в виде исключения, считал, что нет осно-

вания приносить любовь в жертву браку. Если нет любви, нет свободы, семья превращается в тюрьму, «дом покорного сердца» [Clouard 1949, 51], где все пропитано фальшью. В таком доме нет красоты и добра, потому что ему чужда добродетель. Добродетель же, по убеждению А. Жида, – это жизнь в согласии со своей душой, а не внешняя добропорядочность, которая на деле означает только лицемерие и эгоизм.

Можно сказать без преувеличения, что одна из проблем, поднятых в романе, «мысль семейная». Роман начинается с бегства из дома Бернара Профитандье после того, как он узнает о том, что он – незаконнорожденный сын. Позже автор описывает разговор супругов, сопровождая его описанием внутреннего состояния каждого. Именно тогда и выясняется, что имя матери Бернара – Маргарита. Это вызывает в памяти читателя историю Маргариты в «Фаусте» И. В. Гете, он настраивается на предчувствие трагической ситуации. По мнению Н. Копыстьянской, вводя имена традиционных персонажей, автор всегда создает «горизонт ожидания» у читателя [Копыстьянская 2012, 282]. Предчувствие трагического усиливается почти дословной схожестью текстовых фрагментов, в которых говорится о внебрачном ребенке. У Андре Жида Альберик Профитандье думает: «Ах, все давно уже прощено, основательно забыто, заглажено!... И вдруг этот мстительный призрак, поднимающийся из прошлого, труп, выбрасываемый волною на берег...» [Жид 2010, 23]. У И. В. Гете Маргарита говорит Фаусту, бредя о своей утопленной дочери: «Дрожащего ребенка, / Когда всплывет голова, / Хватай скорей за ручонку...» [Гете 1969, 206]. Но ситуация в романе вступает в отношения почти пародии на ситуацию в прецедентном тексте: вместо трагедии мы видим сниженный мелодраматический фарс. Когда Профитандье, «движимый инстинктивной потребностью господствовать», «важно, нежно и властно кладет руку на плечо Маргариты», «пробует склонить эту упрямую душу к более благочестивым чувствам», «плечо Маргариты сопротивляется мягкому давлению его руки» [Жид 2010, 26]. Она – «чувствует себя словно в плену у добродетели, которой он требует; она задыхается и сожалеет теперь не столько о своей вине, сколько о своем раскаянии» [Жид 2010, 27]. А он, говоря высокопарные слова «грех», «искупление», в то же время «всегда хотел рассматривать ее поступок как мимолетное прегрешение». Окончательно Андре Жид развенчивает свою героиню, описывая ее наедине с собой. Уйдя в свою комнату, госпожа Профитандье (сейчас она не Маргарита) «сидит на маленьком и не очень удобном стуле. Она не плачет, ни о чем не думает. Она тоже хотела бы убежать, но она не убежит. Когда она была с любовником, отцом Бернара..., она твердила себе: «Напрасно все это: ты всегда будешь все-го-навсего порядочной женщиной» [Жид 2010, 28-30]. Здесь каждое слово

значимо: не возлюбленный, а любовник; не честная женщина, а порядочная; и как приговор звучит будущее время глагола с отрицанием: «не убежит». Маргарита страшится свободы. После естественного порыва вырваться из тюрьмы, она сама «через девять дней вернулась к семейному очагу», символом которого становится «маленький и не очень удобный стул».

У И. В. Гете в «Фаусте» линия: любовь как высшая естественная потребность души (но грех в глазах общества) – раскаяние – прощение господом Богом – смерть как освобождение, нравственное спасение. У А. Жид: интрижка по причине неосознанного желания освободиться (но «мимолетное прегрешение» в глазах мужа) – компромисс – прощение господином Мужем – «порядочная» жизнь как добровольный плен, нравственная гибель. В современном обществе главным становится соблюдение условностей, именно оно называется порядочностью, утверждает А. Жид. Все естественное, напротив, не одобряется, оно вне закона. Против алогичности, ненормальности такого положения вещей свидетельствует даже язык: идиома «незаконно-рожденный сын» звучит как «естественный сын» («le fils naturel»).

Буквально через несколько страниц читатель узнает еще об одной истории. Оливье рассказывает Бернару о сцене, свидетелем которой он случайно стал. Неизвестная женщина умоляла его старшего брата Винченца не покидать ее «в таком положении» (читатель догадывается, что речь идет о беременности), она называет его «возлюбленным», падает перед ним на колени, но он захлопывает перед ней дверь. Позже выяснится, что это Лаура.

Имя «Лаура» является в тексте отсылкой к знаменитым сонетам Ф. Петрарки и содержит в себе вполне определенный «комплекс поэтического смысла». Поэт мечтал, что его прославят среди современников и потомков не духовные подвиги веры, а любовь к земной женщине. Ф. Петрарка утверждал новый тип любви, любви ренессансной, любви как полноты бытия, возможности и необходимости духовного роста. Это была новая этика любви, а любовь стала восприниматься как ценность европейской культуры. Даже любовь без взаимности приобретает новый, в сравнении с античностью (Сапфо) смысл, так как побуждает к углубленной самооценке и духовному самоусовершенствованию. Чувства у Ф. Петрарки выступают как предмет рефлексии и самонаблюдения. Выражение лирических чувств является актом самопознания и развития личности. [Шалагинов 2004, 160]. Сила любви облагораживает, просветляет душу: «Она идти к пределу горных стран / Прямой стезей дала тебе отвагу: / Надейся ж, верь и пей живую влагу» [Петрарка 1980, 29], или «И, грудь открыв любовными ключами, / Душа освобождается от плоти, / Чтоб следовать за вами, жизнь моя» [Петрарка 1980, 31].

Лаура Ф. Петрарки – это соединение земного и небесного, земной красоты, любви и небесного вдохновения, одухотворенности. Лаура А. Жида лишена всего небесного, она бескрыла, она бледная тень своей литературной тетки. Ее юность и красота могли бы вдохновить на высокие чувства и дела, о чем свидетельствуют начальные страницы дневника Эдуарда: «до сего дня я не написал ни строчки, косвенным образом ею не вдохновленной» [Жид 2010, 73]. Или отношение к ней Бернара: «Какая удивительная женщина! Я чувствую, что я уже не тот, каким был до знакомства с ней, и есть мысли, которые я не решаюсь больше высказывать, есть движения сердца, которые я обуздываю, ибо мне было бы стыдно не быть достойным ее. Да, уверяю тебя, возле нее чувствуешь, что обязан мыслить возвышенно» [Жид 2010, 178]. Он буквально вторит Петрарке: «Улыбки вашей видя свет благой, / Я не тоскую по иным уладам, / И жизнь уже не кажется мне адом...» [Петрарка 1980, 31]. Но в ней нет духа свободы, небесного огня. Эдуард очень быстро разочаровывается в ней: «Вот до какой степени она ввела меня в заблуждение... Лишь благодаря любви ко мне, она так страстно интересовалась всем, что, как она подмечала, увлекало меня. Она ничего не умела открыть самостоятельно. Каждый из ее восторгов... был для нее только постелью, на которой ее мысли удобно было улечься рядом с моими мыслями; ничто в них не служило ответом на глубокие требования ее собственной природы... Ведь из всего, чем она обогащала себя ради меня, ничего не останется – даже сожаления, даже чувства утраты» [Жид 2010, 75]. Это мнение Эдуарда подтверждается дальнейшим поведением Лауры, «молодой женщины из очень почтенной семьи, прекрасно воспитанной, робкой» [Жид 2010, 53]. «Обстоятельства принудили ее взять на себя роль, для которой она не была создана... Подобно всем любящим и покорным созданиям, которые обращаются в преданнейших супруг, она вернее испытывала потребность в соблюдении приличий и чувствовала себя обессиленной, как только была выбита из колеи» [Жид 2010, 189]. Лаура поступила по велению своей природы лишь в ситуации «предсмертной» свободы, когда ей показалось, что законы общества уже не властны над ней. Выздоровление же оказалось для нее катастрофой, что само по себе есть парадоксом, нормой навыворот. После истории с Винцентом она почти теряет разум от осознания того, что у нее, такой «добродетельной» и «порядочной» женщины, есть любовник. Лаура не способна быть свободной, она продукт общества, а «порядочность» – это единственно возможный для нее способ бытия. Она согласна жить в браке без любви, ибо считает это «честностью» и «добродетелью». Это очень тонко чувствует Бернар, который в силу молодости и характера далек от того, чтобы подчиняться условностям. Самой прекрасной добродетелью он считает честность: «Я хотел бы всю свою

жизнь при малейшем ударе издавать звук чистый, честный, подлинный. Почти все люди, которых я знал, звучат фальшиво» [Жид 2010, 212]. Символическим является тот факт, что при прощании с Бернардом, Лаура просит у него на память фальшивую монету, которую будет хранить как талисман. В итоге, Лаура вместо того, чтобы быть символом любви и гармонии земного и небесного, становится символом нелюбви и дисгармонии: она нелюбящая жена, нелюбимая любовница, не оправдавшая ожиданий мужа.

Судьба Лауры в лицемерном обществе не исключение, а норма. В романе выведена целая галерея супружеских пар: Маргарита и Альберик Профитандье, Полина и Оскар Молинье, чета Лаперузов, чета Веделей и т. д. Все они добропорядочны и несчастны. Таким образом, автор отсылками к культурному прошлому создает вертикальный (временной) контекст, а отсылками к культурному настоящему – параллельный (пространственный) [Копистянська 2012, 272]. Такая «система координат» позволяет Андре Жиду показать неприемлемость навязываемой обществом морали. Кстати, в разговоре с Эдуардом, Оскар Молинье говорит о бастарде Бернаре: незаконный – значит безнравственный. Вспомним о «le fils naturel»! Вывод читатель может сделать сам: если естественное – безнравственно, следовательно, общепринятая «нравственность» противоестественна.

В романе есть еще одно прецедентное имя, отсылающее на этот раз к тексту Библии, которая «для литературы XX века выступает... живым источником сюжетов и образов для художественного исследования коренных проблем человеческого бытия в их социальных и конкретно-личностных проявлениях» [Антофійчук, Нямцу 1997, 24]. Поскольку Андре Жид «в изображении характеров исходит из постулата о безграничной свободе индивида» [Еремеев 1991, 31], образ Лилиан помогает ему более полно раскрыть свое понимание свободы. Свобода для писателя – это естественность, ненасилие над своими чувствами, реализация своего потенциала, радость жизни. В этом смысле роман «Фальшивомонетчики» – важный «этап в упорных самопрошающих поисках нового типа морали, в которой индивидуальный разум, дух и плоть могли бы получить наиболее полное выражение без ущерба для общества» [Еремеев 1991, 34]. В понимании естественности он близок к концепции просветителей, уверенных в том, что плохо устроенное общество уродует, растлевает душу человека, и он утрачивает моральные ориентиры. Лилиан воплощает мысль о том, что фальшивое общество порождает фальшивую свободу, понимаемую как вседозволенность.

Образ Лилиан в романе заставляет вспомнить о Лилит – первой жене Адама, которая «должна была бы приходиться матерью демонам и злым духам» [Фрай 2010, 211]. Каббалистическое преданье также утверждает, что

Лилит, убившая всех прижитых с ним детей и им за это отвергнутая, была превращена в демона, обуруемого безудержной женской похотью [Гете 1969, 486]. Такое понимание закрепилось и в литературе: у И. В. Гете Мефистофель на вопрос Фауста о Лилит отвечает: «Первая жена Адама. / Весь туалет ее из кос. / Остерегись ее волос: / Она не одного подростка / Сгубила эту прической» [Гете 1969, 186]. Лилиан Гриффитс появляется в романе вслед за Пассаваном, которого писатель называет «отпетым сообщником дьявола» [Жид 2010, 151]. В главе «Автор оценивает своих персонажей» Андре Жид недвусмысленно соединяет эти образы: «Пассаван... нет людей столь отпетых..., как мужчины его типа, разве что женщины, подобные леди Гриффитс» [Жид 2010, 234]. Дьявол упоминается автором при каждом появлении в тексте Лилиан: «Был тот смутный час, когда кончается ночь и *дьявол* (курсив мой – Т. Д.) подводит итоги» [Жид 2010, 57]; «Покинем его (Винцента – Т. Д.) и предоставим *дьяволу* насмешливо наблюдать, как он старается бесшумно всунуть ключ в замочную скважину...» [Жид 2010, 59]; «нас обоих влечет *демон* приключений» [Жид 2010, 342]. Характеризуя Лилиан, А. Жид говорит: «Богатство, ум, красота – все, кажется, у них есть, кроме души... Их не сдерживают никакие традиции, никакие ограничения; для них нет законов, нет авторитетов, нет угрызений совести; свободные и полные прихотей...» [Жид 2010, 234]. А если человек утрачивает душу, она достается дьяволу и «начиная с этого момента, существо, которое считает себя беспредельно свободным, становится простым его орудием» [Жид 2010, 151]. Лилиан живет по иным законам. Излагая свою философию, она говорит: «впредь я буду отсекал «пальцы и руки многих и многих нежных чувств, чтобы не дать им забраться в мое сердце и потопить его». «Нужно выработать в себе эту привычку» [Жид 2010, 68], – уверена она, иначе невозможно жить в этом мире. После того, как Винцент оказался втянутым в орбиту деятельности Пассавана и Лилиан, писатель заключает: «Начиная с этого момента партия дьявола выиграна» [Жид 2010, 151]. Не случайно Винцент чувствует себя рядом Лилиан «в другой стране» [Жид 2010, 152]. Жид рассказывает о нем как о человеке, продавшем душу дьяволу. Винцент смутно чувствует, что что-то в его жизни пошло не так: «С тех пор как я знаком с тобой, я во всем уверен. Я могу многое, я чувствую это, и, ты видишь, мне все удается. Но как раз это и ужасает меня...». Душа его еще пытается сопротивляться, он рассказывает Лилиан: «Что-то такое, что я отталкиваю, но чей голос доносится до меня... голос, который ты никогда не слышала, голос, который я слышал в детстве...». На это она цинично отвечает: «Держу пари, что это было что-то из катехизиса. Да?» и добавляет: «Ты не умеешь опрятно отсекал рук» [Жид 2010, 153-154]. Со временем он научился этому, убил

Лилян и в конце романа «считает себя одержимым дьяволом; или, вернее, он считает себя самым дьяволом...» [Жид 2010, 395].

«В XX веке варианты традиционного сюжетно-образного материала при несомненной важности социально-идеологических и политических факторов концентрируют внимание преимущественно на философско-этических и эмоционально-психологических проблемах... Именно отдельная личность, которая противостоит диктату в его разнообразных формах, которая отстаивает свою внутреннюю свободу, свое «Я» против насилия со стороны «Мы» и «Они», которая утверждает свою самоценность и личность – таков далеко не полный диапазон переосмысления традиционного материала...» [Антофійчук, Нямцу 1997, 11]. Это, несомненно, относится к А. Жиду, который использовал насыщенный литературно-исторический контекст для осуществления главной цели своей жизни и творчества – освобождения человека.

Таким образом, с помощью прецедентных имен Андре Жид создает в романе «Фальшивомонетчики» вертикальный контекст, что дает ему возможность перевести анализ социальных проблем в философское измерение и одновременно раскрыть свою морально-этическую концепцию.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антофійчук В. І., Нямцу А. С. Проблеми поезитики традиційних сюжетів та образів у літературі. – Чернівці: Рута, 1997. – 200 с.
2. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики: (В интерпретации художественного текста). Лекции к спецкурсу // И. В. Арнольд. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Науч. редактор П. Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 1999, – С. 380-441.
3. Ахманова О. С. Гюббенет И. В. Вертикальный контекст как филологическая проблема / О. С. Ахманова, И. В. Гюббенет // Вопросы языкознания. – 1977. – № 3. – С. 47-54.
4. Біловус Л. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика. – Тернопіль, Видавець Стародубець, 2003. – 36 с.
5. Герасимчук В. А. Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту. – К.: ПАРАПАН, 2007. – 392 с.
6. Гете И. В. Фауст (пер. с нем. Б. Пастернака). – М., «Художественная литература», 1969. – БВЛ, Т. 50. – 510 с.
7. Еремеев Л. А. Французский литературный модернизм. – К., «Наукова думка», 1991. – 120 с.
8. Жид А. Фальшивомонетчики : [роман] / Андре Жид; пер. с фр. А.А. Франковского. – М.: АСТ: Астрель, 2010, 413, [3] с. – (Книга на все времена).

9. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.
10. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Худож.-оформитель П. С. Рыженко. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с. – (Книжная серия «Мастера»).
11. Караулов Ю. Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности / Ю. Н. Караулов // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы / Доклады сов. делегации на конгрессе IV МА ПРЯЛ. – М., 1986. – С. 105-126.
12. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія / Нонна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2012. – 344 с.
13. Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д. Как тексты становятся прецедентными / В. Г. Костомаров, Н. Д. Бурвикова // Русский язык за рубежом. – 1994. – №1. – С. 73-76.
14. Петрарка Ф. Лирика. / Вступ. статья, сост. и примеч. Н. Томашевско-го; Худож. Л. Ильина. – М., Худож. лит., 1980. – 381 с.
15. Смирнов И. П. Порождение интертекста: Опыт интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов. – СПб.: Образование, 1995. – 193 с.
16. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.
17. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / З англійської переклала Ірина Старовойт. – Львів: Літопис, 2010. – 362 с.
18. Шалагінов Б. Б. Від античності до початку XIX ст.: Іст.-естет. нарис. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 360 с.
19. Clouard H. André Gide / Clouard H. Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours. – P. Edition Albin Michel. 1949. P. 48–76.

Стаття надійшла до редколегії 10.04.2014.

Динниченко Т. А., старший викл.,
Київського університету імені Бориса Грінченка

ФУНКЦИЯ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ИМЕН В РОМАНЕ АНДРЕ ЖИДА «ФАЛЬШИВОМОНЕТЧИКИ»

Стаття присвячена аналізу імен трьох персонажів роману «Фальшивомонетчики» (Лаура, Маргарита і Ліліан) як алюзій на тексти Петрарки, Гете і Біблії, за допомогою яких автор створює вертикальний контекст і

розкриває свою морально-етичну позицію. Вертикальний контекст включається в орбіту понять, пов'язаних зі специфікою творчого процесу, діалогу, до якого залучені автор, твір і читач.

Ключові слова: міжтекстові зв'язки, інтертекстуальний діалог, пре-текст, прецедентне ім'я, алюзія, вертикальний контекст, культурологічний код, паралельний контекст.

Dynnychenko Tatiana,

Kyiv University named by Boris Hrinchenko

FUNCTION OF THE PRECEDENTIAL NAMES IN THE ANDRE GIDE'S NOVEL "THE COUNTERFEITERS"

This article analyzes the names of the three characters in the Gide's novel "The Counterfeiters" (Laura, Margaret and Lillian) as allusions to texts by Petrarch, Goethe, and the Bible, by means of which the author creates a vertical context and reveals its moral and ethical position. Vertical context is included in the orbit of the concepts related to the specifics of the creative process, a dialogue that involves author, text and reader.

Keywords: *intertextual communication, intertextual dialogue, pretext, precedential name, an allusion, vertical context, cultural code, parallel context.*

УДК 821.161.2. П. Білецький-Носенко

Добоні М. І., асп.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ НОВАТОРСТВО П. БІЛЕЦЬКОГО-НОСЕНКА

У статті представлено основні здобутки П. Білецького-Носенка як новатора в жанрово-стильовій парадигмі свого часу. Особлива увага приділяється жанрам байки, віршованої казки (новели), роману тощо, а також рисам рококо і романтизму у творчості письменника.

Ключові слова: *П. Білецький-Носенко, новаторство, балада, поема, байка, роман, романтизм, рококо.*

Уперше надруковані тільки через 45 р. після смерті байки, казки, поема П. Білецького-Носенка хоч і привернули увагу літературознавців, проте викли-