



НАУКОВЕ
ВИДАННЯ

ВІСНИК

Маріупольського державного
гуманітарного університету

Серія:
Філологія

Випуск 2

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ



НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО
ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ВИПУСК 2

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ

МАРІУПОЛЬ – 2009

УДК 80 (05)
ББК 8 я 5

Наукове видання. Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету.
Серія: Філологія. / За заг. ред. проф. Ф.Ф. Кейди. – Випуск 2. – Маріуполь:
Видавництво МДГУ, 2009. - 456 с.

Редакційна колегія:

А. Анастасіаді-Сімеоніді	доктор філологічних наук, професор (Грецька Республіка)
Н. Андонопулу	доктор філологічних наук, професор (Грецька Республіка)
Г. Бабініотіс	доктор філологічних наук, професор (Грецька Республіка)
В. А. Бушаков	доктор філологічних наук (Україна)
А. Б. Гуляк	доктор філологічних наук, професор (Україна)
Ф. Ф. Кейда	доктор філологічних наук, професор (Україна)
Ю. І. Ковалів	доктор філологічних наук, професор (Україна)
Д. Макріс	доктор філологічних наук, професор (Італійська Республіка)
Г. Г. Почепцов	доктор філологічних наук, професор (Україна)
В.Г.Таранець	доктор філологічних наук, професор (Україна)
Д. Теофанопулу-Конду	доктор філологічних наук, професор (Грецька Республіка)
А. Хаджипанайотіді	доктор філологічних наук, професор (Грецька Республіка)
Х. Христу	кандидат філологічних наук (Грецька Республіка)
А. Цакмакіс	доктор філологічних наук, професор (Республіка Кіпр)
Б. І. Черняков	доктор філологічних наук, професор (Україна)

Відповідальний редактор

Кейда Ф. Ф. доктор філологічних наук, професор

Редактори випуску

Хорошков М.М.	кандидат філологічних наук, доцент
Федюшина І.В.	кандидат філологічних наук, доцент

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації.
Серія КВ №14227-3198Р від 07.07.2008р.

Наукове видання рекомендовано до друку Вченою радою Маріупольського державного гуманітарного університету протокол № 1 від 10.09.2008р.

Відповідно до Закону про авторські права, при використанні наукових ідей та матеріалів цього випуску посилання на авторів і видання є обов'язковими.

© Маріупольський державний гуманітарний університет

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Безчотнікова С.В. МОДИФІКАЦІЯ ОБРАЗУ «ЦАРСТВА НЕБЕСНОГО» В ЛЕГЕНДАХ ХРЕСТОНОСЦІВ XII – XIV СТ.	5
Бернадська Н.І. РОМАН У ДІАЛОГАХ В.МОВИ (ЛИМАНСЬКОГО) «СТАРЕ ГНІЗДО Й МОЛОДІ ПТАХИ»: ПОШУКИ НОВОЇ ФОРМИ.	12
Бондарева О. С. ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ КАРКАС АВТОРСЬКОГО МІФОТВОРЕННЯ БІОГРАФІЧНОГО СЮЖЕТУ У ДРАМІ І ДРАЧА «ГОРА».	20
Гуляк А.Б., Кейда Ф.Ф. ІСТОРИЧНА ПРОЗА ЮРІЯ МУШКЕТИКА: ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ РЕЦЕПЦІЇ.	35
Ковалів Ю.І. НОВЕЛІСТИЧНІ АПРОБАЦІЇ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА.	60
Кочетова С.О. О.МАНДЕЛЬШТАМ В ЗАПАДНОМ ЛІТЕРАТУРОВЕДЕННІ. ІСТОКИ ТЕМИ.	92
Кузьменко В. ОБЛИЧЧЯМ ДО СОНЦЯ: ТРАДИЦІЇ МОДЕРНУ І МОДЕРН ТРАДИЦІЙ ЯК ДЖЕРЕЛА ПОЕТИКИ АНАТОЛІЯ МОЙСІЄНКА.	101
Рудяков П. МОВЧАННЯ ГЕРОЯ У СЕРБСЬКІЙ ПРОЗІ (І.АНДРИЧ).	107
Ткаченко А.О. СЛОВО ЯК ОНТИЧНЕ Й ЕМОЦІЙНО-МИСЛИТЕЛЬНЕ ЯДРО.	124
Євмененко О.В. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОСТАТІ ІВАНА БОГУНА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТ.	143
Кудряшова О.В. ФОНІЧНІ ПРИЙОМИ У ТВОРЧОСТІ ГРИЦЬКА ЧУПРИНКИ.	151
Лизлова С.В. ГЕОПОЕТИКА «ФІКТИВНОЇ БІОГРАФІЇ».	158
Морєва Г.Г., Назаренко Н.І. БАЙРОНІЧНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ ЕМІЛІ БРОНТЕ.	168
Нікольченко М.В. РЕАЛІЗАЦІЯ УСНОПОЕТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В ЕСКІЗИ В'ЯЧЕСЛАВА ПОТАПЕНКА «НАД КРУЧЕЮ».	177
Нікольченко Т.М. БІБЛІЙНА МІФОЛОГІЯ У КОНТЕКСТІ МІФОЛОГІЇ СВІТОВОЇ.	186
Федюшина І.В. ВОДНА СТИХІЯ ЯК ОДНА З СКЛАДОВИХ ПОЕТИЧНОЇ МІФОСИСТЕМИ ВІСІМДЕСЯТНИКІВ.	194
Хорошков М.М. УКРАЇНСЬКА ІСТОРИЧНА РОМАНІСТИКА КІНЦЯ ХХ СТ.: СПРОБА ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ПРОЧИТАННЯ.	203
Зарицька Л.В. СІМЕЙНО-ПОБУТОВЕ ЛИСТУВАННЯ ІВАНА ФРАНКА (НА МАТЕРІАЛІ ЛИСТІВ ДО УЛЯНИ КРАВЧЕНКО): РОЗДУМИ ПРО ЖАНР.	212
Пасєкова Н. НАВСТРЕЧУ ДОСТОЄВСЬКОМУ (НА МАТЕРІАЛІ ЛЕКЦІЙ В.В. НАБЕКОВА О Ф.М. ДОСТОЄВСЬКОМУ).	221
Рибалка І.С. АЛЛОТЕКСТ ИЛИ ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ?	235
Романенко Л.В. МОДЕЛЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ У ТВОРЧОСТІ В.ГЖИЦЬКОГО (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «КАРМАЛЮК»).	245
Сучкова О.С. УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 40 – 50-Х РОКІВ ХХ СТ.: ПРОБЛЕМА СТАНОВЛЕННЯ.	255
Челбарах В.В. ПОЕЗІЯ СИЛЬВЕСТРА ЯРИЧЕВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ПОРУБІЖЖЯ XIX-XX ВІКІВ.	262

ЛІНГВІСТИКА

Пономарьова І.С., Казніна М.М. СВОЄРІДНІСТЬ ВІДТВОРЕННЯ МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ НОСІЇВ НОВОГРЕЦЬКОЇ МОВИ В РОМАНІ Н.КАЗАНДЗАКІСА «КАПІТАН МІХАЛІС (СВОБОДА АБО СМЕРТЬ!)».	275
--	-----

Балабан О.О. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНІХ МЕТАФОРИЧНИХ ЛАКУН: ЗІСТАВНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ, ФРАНЦУЗЬКОЇ, РОСІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ).....	285
Васильєва Е.В. СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО НАПИСАННЯ ІНШОМОВНИХ НАВЧАЛЬНИХ ТЕКСТІВ.....	294
Павленко О.Г. АФОРИЗМИ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ІГОРЯ КАЧУРОВСЬКОГО: ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ.....	304
Семашко Т.Ф. ЗНАКОВА ПРИРОДА ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ.....	314
Ситникова О.В. СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ГНЕЗДО З ВЕРШИНОЙ «ЕСТЬ» НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ ЯЗЫКА.....	322
Шепітько С.В., Волошина О. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВЕРБАЛЬНОГО ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПТУ «ПРАВДА» НА МАТЕРІАЛІ РОСІЙСЬКОЇ, УКРАЇНСЬКОЇ ТА АНГЛІЙСЬКОЇ МОВ.....	337
Шепітько С.В., Шейченко О. КОНЦЕПТ ЯК ОБ'ЄКТ ЛІНГВІСТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	349
Аліпа Р.А. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОЦЕССА ПЕРЕВОДА.....	357
Гончарова З.В. ВЕРБАЛЬНЫЕ И НЕВЕРБАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КОММУНИКАЦИИ В РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТАХ.....	368
Жарікова Ю.В. КАРТИНА СВІТУ ТА ЇЇ ВІДОБРАЖЕННЯ У ФРАЗЕОЛОГІЧНОМУ СКЛАДІ МОВИ (НА МАТЕРІАЛІ РУМЕЙСЬКОЇ МОВИ).....	376
Нетребя М.М. ЯЗЫКОВАЯ АГРЕССИЯ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ.....	384
Хохрякова Л.Ф. ЮРИДИЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ ТА ПРОБЛЕМИ ЇЇ ВИВЧЕННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (ЗА ПРОФЕСІЙНИМ СПРЯМУВАННЯМ) У ВНЗ.....	393
Швець В.М. АНТРОПОНИМЫ В АРГО ПРЕСТУПНОГО МИРА ГРЕЦИИ.....	403
Соколова І.В. ФОРМУВАННЯ ФІЛОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ ФАХІВЦІВ У КОНТЕКСТІ МОВНОЇ ОСВІТИ.....	416
ФОЛЬКЛОРИСТИКА	
Івановська О. НАРОДНИЙ ПОХОВАЛЬНИЙ ТЕКСТ: ІНІЦІАЛЬНА СПЕЦИФІКА, ТРАНЗИТНІ СМИСЛИ.....	432

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Світлана Безчотнікова

МОДИФІКАЦІЯ ОБРАЗУ «ЦАРСТВА НЕБЕСНОГО» В ЛЕГЕНДАХ ХРЕСТОНОСЦІВ XII-XIV ст.

В статті на матеріалі «Подорожі магістра Дітмара» (1217) розглянуто образ Царства Небесного, представлений як модифікація архетипу раю, який у творі інтегрує різні типи художньої семантики із значенням «ідеальний локус буття», вбираючи фольклорні топоси, релігійно-етичні уявлення та багатоплановість біблійської символіки. В легендах хрестоносців риси райського місця надаються конкретному географічному локусу буття, позбавляючи традиційне значення архетипу трансцендентного виміру. Художніми домінантами в тексті виступають ампліфікація, притчевість, візуалізація умовних форм, доповнених використанням патетичного модусу.

Описи віддалених райських земель і островів можна знайти в міфології майже всіх народів світу. Впродовж століть недосяжні землі, невідомі країни втілювалися в образи Атлантиди і Океанії, Біловоддя та Кітежу, Країни Юності, Кокані, Кокейна, Люберланада, Льодяникової Гори, Помони, Раю бідняків, Шлафарленда, острова Тонга, підводного царства Торнгарсука, відбилися в біблійських описах саду Едемського, Царства Божого; античних уявленнях про Золоте століття (Гесіод); Сатурнове Царство (Вергілій), Блаженні острови (Євгемер; Феопомп); Сонячний острів (Ямбул); виражаючи прагнення людства до ідеального майбуття й незнані досконалості.

Походження слова «рай» у різних мовах має різне значення: у грецькій, давньоіранській, латині («paradises», «pa`ridaeza», «elysium», «locus») воно означає «місце, обмежене з усіх боків», у давньоіндійському «rauis» - це «дар, володіння», етимологія російського й українського слів пов'язана з авестичним «rau» - «багатство, щастя [1, с. 148-149]». Описи райської землі в епоху середньовіччя найяскравіше представлені в жанрах агіографічної літератури, одкровенень, ходінь, апокрифів. Традиційно художня семантика образу в європейській культурі спирається на

ветхозавітний образ Едему, в якому жили Адам і Єва (Книга Буття, Книга пророка Іезекіїля), і новозавітний образ Царства Небесного, священного Єрусалиму, в якому після піднесення на Небеса перебував Христос з праведниками (Апокаліпсис, Послання до Євреїв, Євангеліє від Іоанна) [2]. У вітчизняному літературознавстві розробка образу раю на матеріалі апокрифічної літератури та фольклору найбільш ґрунтовно здійснена в дослідженнях С. Аверінцева і художньо реалізується, на думку вченого, в наступних напрямках: рай як сад (Старозавітний Едем), рай як місто (Новий Єрусалим), рай як небеса (апокрифічні оповіді). «Кожна лінія має своє відношення до людської історії: Едем – безневинний початок шляху людства – есхатологічний кінець цього шляху; навпаки, небеса протистоять шляху людства як незмінне – мінливому, істинне – непостійному, ясне знання – помилці, а тому правдиве свідоцтво – безладному і беззаконному діянню [1, с. 149]».

Наукове осмислення цього феномену пов'язане з цілим комплексом дискусійних проблем, зокрема із спробою довести вплив мусульманського образу раю на християнський (О. Алексєєв, О. Собољнікова), виявити його зв'язок з різними типами свідомості й мислення (М. Еліаде, Е. Курциус, О. Орнатська), описати соціальну функцію і своєрідність художнього втілення (А. Григор'єв, Б. Успенський, В. Мільков). Мета цього дослідження – визначити особливості модифікації архетипу раю та його художні детермінанти в легендах хрестоносців XII-XIV ст. на матеріалі «Подорожі магістра Дітмара», датованої 1217 роком з використанням описового, порівняльно-типологічного та культурно-історичного методів.

При цьому слід вточнити, що в період хрестових походів виняткову роль відігравали образи земного раю і святого Єрусалиму, що

сприймаються як початок раю небесного, трансцендентного. «Подорож магістра Дітмара» належить до текстів, привезених з Єгипту, Сирії та Палестини пілігримами й мандрівниками, і стоїть біля витоків традиції літератури подорожей, що сторіччям пізніше була продовжена прославленими творами Марко Поло та Джона Мандевіля.

Першою проблемою, з якою стикається дослідник, є сама дефініція образу раю, яка варіюється в залежності від функціонального призначення. Вчені використовують поняття «архетип», «концепт», «парадигма», «образ», акцентуючи увагу на різних аспектах конкретизації зазначеної категорії. Поліморфізм «образів раю» виявляється і на рівні зв'язку з різними прошарками свідомості, так, наприклад, одна з його модифікацій – образ «золотого століття» належить одночасно і міфологічній, і християнській, і утопічній традиціям. За своєю художньою семантикою парадигма «золотого століття» виявляє органічну єдність утопічної ідеї довершеного життєвого устрою і міфологічного наративу про «архетипічну подію, що має символічне значення [3, с. 41]», заснованого на циклічності. Деякі дослідники античності, наприклад В. Гуторов, на цій підставі виділяють феномен «міфологічних утопій», які, на його думку, не є ні «канонічними утопіями», ні «чистими міфами» в строгому сенсі цього слова [4, с. 72]. Т. Розова в концепції М. Еліаде наголошує ідею про те, що в інтерпретацію ученим міфологічних уявлень про рік як космічний цикл, «вплітається інша ідея – про досконалість початку і повернення «втраченого раю [5, с. 81]». Таким чином, парадигма «золотого століття» може бути визначена при такому аналітичному ракурсі і як «міфоутопія».

Акцентуючи увагу на поетичних особливостях конкретизації архетипу раю в конкретному літературному тексті, ми тим самим в якості

визначальної для цієї розвідки виділяємо художню сторону об'єкта дослідження.

«Подорож магістра Дітмара» спирається на архаїчну кумулятивну схему сюжетної побудови, засновану на повторі константних елементів, якими виступають в тексті образи-топоси Святого Писання. У фізичному просторі маршрут мандрівника в райську землю пролягає з Акри до Дамаска (столиці Сирії), Хайфи, Віфлеєма, Єрусалима, Ієрихона, по водах Йордану з Червоного моря до Єгипту, з поверненням в місто Акра, яке сьогодні знаходиться на території Ізраїлю. У просторі рух здійснюється по сакральному колу міфологічного хронотопа. Та ж закономірність простежується й в динаміці естетичного модусу, який виявляє рух від низького до піднесеного і знову до низького, виконуючи функцію обрамлення.

Почавши відтворення своєї подорожі до Башти мух, де поклоняються Вельзевулові, паломник описує свої мандри святими місцями, звертаючись більш ніж до 40 біблейських сюжетів Старого і Нового Завіту, і завершує його в столиці іновірців Мецці. Самі ж біблейські сюжети розгортаються перед читачем в хронологічній послідовності – від Народження Христа до його Воскресіння.

На відміну від інтерпретацій образу раю у візантійській і слов'янській апокрифічній традиції, де ідеальне буття представлялося розташованим на недосяжному краєчку землі, «за морями і океанами», як це описували батьки александрійсько-каппадокійської школи Василь Великий і Григорій Богослов, або як в полеміці Василя Каліки з тверським єпископом Федором Добрим, як рай «мисленневий» або ж «чуттєвий», в «Подорожі магістра Дітмара» та інших легендах хрестоносців, наприклад, «Ітінерарії ченця Бернарда», в оповіданні «Про землю Єрусалимську та її

мешканців» зроблена спроба надати риси райської землі цілком конкретному географічному простору.

В цілому, художня стратегія автора підпорядкована принципу апліфікації з метою посилення художньої семантики статичних зображень ідеального локуса буття. Описи міст «Пишних надмірно, знаменитих, дивовижних, багатих різними промислами», «оточених цілиною і ріллею, добірними луками і пасовищами, напоєних джерелами і акведуками, – чудовими і майстерними спорудами благородного людського розуму» змінювалися описом «обширних садів», на думку автора, природа проявила до цього місця таку щедрість, що його можна назвати новим раєм, і оскільки місце це вишукане, то і люди цією вишуканістю прониклися [6, с. 53]». Захоплений опис краси і достатку доповнюється враженнями від чудес, що явили святі: міроточенням ікон цілющим елеєм; втіленням в плоть образу Святої Діви Марії; перемогою над сарацинами за допомогою вина; явленням ангелів, що піднімаються по сходах на небеса; перетворенням масла на кров та іншими знаками волі Господньої. Проте описи пілігрима Дітмара не зводяться тільки до відтворення картин Царства Божого на землі, але й доповнюються притчами про дух в його богоподібності. Наприклад, Царство Боже настало в душах прекрасних чорниць, що пожертвували своєю красою заради цнотливості, чистоти і вірного служіння Господу; сам Дітмар долає, подібно неофіту, безліч перешкод і «трохи не позбавляється життя» перш ніж бути винагородженим преклонінням перед усипальницею Блаженної Катерини. Образ Царства Небесного - дзеркальним відбитком якого є в «Подорожі магістра Дітмара» Земля обітована генерується зображенням Царства Божого усередині нас.

Принцип ампліфікації доповнюється не тільки повторенням різних граней та варіацій художньої семантики «ідеального локусу буття», але й посиленням правдоподібності за рахунок використання елементів публіцистичного стилю, розповіді свідка з місця подій. Дітмар підтверджує біблейські історії предметами, об'єктами, речами, фактами, пов'язаними з біблейськими топосами: горою Синай, морем Галлілейським, де Господь призвав Андрія і Петра, храмом Соломона - Церквою труни Господньої й місцем його Пристрастей, печерою, що укрила Мойсея та іншими місцями, які відвідав пілігрим.

Не дивлячись на те, що «уявлення про християнський рай склалися переважно з елементів спадщини народів Сходу, античності, міфології кельтів, германців [7, с. 195]». відзначимо, що на цьому етапі складно виявити деталі, що свідчать про рецепцію східного образу раю християнською традицією. Мандрівник Дітмар чітко розділяє релігійну обрядовість сарацин і християн, відзначаючи зміни у ставленні іновірців до християнських святинь на завойованих землях. Герой відверто дивується наявності декількох дружин у сарацин, незвичайному одягу і закритості жіночих облич, обмиванню грішників, молитвам на колінах, етичним цінностям іновірців та долі пророка Магомета. Він однозначно сприймає мусульманську духовну культуру як Чужу, оцінюючи життя сарацин «як непристойне», а віру – «як порочну».

Таким чином, в середньовічних легендах хрестоносців здійснюється модифікація архетипу Раю в образ Царства Небесного, що в поетичному втіленні реалізується як синтез різних типів художньої семантики із значенням «ідеальний локус буття» Він вбирає фольклорні образи «землі достатку і природних щедрот», релігійно-етичні уявлення про праведність і святість та багатоплановість тлумачень символіки біблейських топосів,

що актуалізує різні рівні свідомості. Рай як місто, рай як сад, рай як стан душі та місце святих діянь має в «Подорожі магістра Дітмара» романтичні риси, але він позбавлений свого трансцендентного виміру. За допомогою художніх стратегій ампліфікації, візуалізації умовних форм, притчового характеру оповіді, доповнених використанням патетичного модусу автором у творі реалізуються хліастичні сподівання європейської середньовічної культури про встановлення Царства божого на землі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Рай // София-Логос. – К.: Дух і літера, 2001. – 460 с.
2. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Заветов. – К. : Украинское библейское общество, 1996. – 303 с.
3. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / Мирча Элиаде. – СПб. : Издательство АЛЕТЕЙЯ, 1998. – 456 с.
4. Гуторов В. А. Античная социальная утопия. Вопросы истории и теории. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. – 288с.
5. Розова Т. В. Утопія та сучасність. – Одеса : Астропринт, 1997. – 128 с.
6. Путешествие магистра Дитмара // Царствие небесное. Легенды крестоносцев XII–XIV вв. – СПб. : Изд. Дом «Азбука-классика», 2006. – С. 51-85.
7. Алексеев А.И. Представления о Рае в период Средневековья // Образ Рая: от мифа к утопии. Серия «Symposium» : Вып. 31. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 195-198.

SUMMARY

The article deals with the investigative of Heaven's Kingdom image on the material of «Magister Dietmars's Travels» (1217). It is introduced as archetype of paradise modification that absorbs various types of belletric (imaginative) semantics with the meaning of «ideal locus Genesis» which includes folklore toposes, religious and ethic imaginations and polysemantism of biblical

symbolism. Paradise features are attributed to concrete geographical locus of Genesis, that's why transcendent dimension traditionally typical of archetype is lost. The artistic dominants coming forward in the text are amplification, parable narration, visualization of conditional forms supplemented with pathetic modus.

Ніна Бернадська

РОМАН У ДІАЛОГАХ В.МОВИ (ЛИМАНСЬКОГО) «СТАРЕ ГНІЗДО Й МОЛОДІ ПТАХИ»: ПОШУКИ НОВОЇ ФОРМИ

У статті розглядається жанрово-стильова своєрідність роману В.Мови (Лиманського) «Старе гніздо й молоді птахи». Акцентується увага на панорамності і багатостюжетності твору, детальному зображенні письменником того соціального тла, на якому ці процеси відбуваються.

Традиційно у вітчизняному літературознавстві романне експериментаторство пов'язується з прозовими здобутками 20-х років ХХ ст. – з іменами Гео Шкурупія, Л. Скрипника, Д. Бузька Г. Михайличенка, М. Хвильового, В. Поліщука, Ю. Яновського, В. Домонтовича, М. Йогансена. Справді, формальним експериментаторством та інтенсивними жанровими пошуками позначена практично вся українська романістика означеного періоду, адже, скажімо, В.Підмогильний створює новітню модель психолого-реалістичного роману, зіперту на екзистенційні проблеми людського існування; Є. Плужник та М. Івченко освоюють зразки інтелектуального роману, В. Домонтович – романізованої біографії тощо. Процес трансформації і розширення жанрових форм вітчизняного роману набуває справді ренесансних рис у той час, як класичний роман середини – другої половини ХІХ ст. розвивається під знаком засвоєння традицій європейської романістики, їх наповнення національним змістом. Проте й у ній вже є факт унікального жанрового експерименту – на жаль, призабутий твір В. Мови (Лиманського) «Старе гніздо й молоді птахи»(1883). О. Ставицький називає його «інсценізованим романом» [3, с. 17], Ю. Шевельов – «романом у діалогах» [4, с. 15]. Сам автор у листі до

О.Кониського від 3 серпня 1883 року пише: «...закінчив і потрошку переписую драматичні картини: «Лихо з дітьми!» [2, с. 393] Літературознавці вважають, що згадана назва – перший варіант заголовка твору «Старе гніздо й молоді птахи», який, імовірно, закінчений у 1883 році, а вперше надрукований у журналі «Літературно-науковий вісник» за 1907 рік.

За зовнішнім, текстуальним оформленням – це драматичний твір, з переліком дійових осіб, поділом на дії (їх налічується дванадцять), монологами та діалогами як основним засобом розгортання сюжету, нарешті, з підзаголовком «драматичні образи». Проте, щоб поставити на сцені, твір двічі пристосовують для цього шляхом значного скорочення: Г. Хоткевич у 1909 році у Львові, О. Степовик у 1911 році в Харкові. Справді, обсяг написаного, як для драми, вражає – у виданні 1990 року це 238 сторінок. Однак не лише обсяг переконує нас у тому, що за жанровою сутністю – це соціально-побутовий роман у діалогах та монологам. Твір має кілька сюжетних ліній (історія кохання Улі дзеркально відбиває любовні переживання Килі, лише з іншою розв'язкою – самогубством, а не втечею з батьківського дому; шабелі моральної деградації Юрася та Гарася; історія життя осавули Гайдабури), головна ж серед них – занепад патріархальних стосунків у середовищі чорноморського козацтва, яка уособлена в образі представника козацької старшини, полковника Пилипа Загреби. Автору вдається майстерно намалювати широку картину типів тогочасної Кубані, реалістично відтворити їхній побут – переважно в гумористично-гротескових формах. У цих «драматичних образах» поєднуються риси епіки й драми. Як слушно зауважує Ю.Шевельов, романне начало у цьому творі виражається у складній і цікавій композиції, у використанні «техніки не драми», а «широкого й розлогого епічного

твору». Зокрема перед появою майже кожної дійової особи письменник подає її детальну характеристику, найяскравіші етапи біографії шляхом «монологів з авто- і взаємохарактеристиками». «Про події, що відбуваються тепер, уже під час дії, автор теж дуже часто розповідає, так би мовити, назад, використовуючи для цього спеціальний засіб: Загреба, прийшовши до пам'яті після п'ятики, наказує слугам розповідати йому все, що він робив і що сталося» [4, с. 31]. Завдяки цьому персонажі постають детально розробленими у єдності їх зовнішніх і внутрішніх рис. Так, в одинадцятій дії Пилип Загреба, осоромлений старшою дочкою Уляною, яка втекла з батьківського дому з поручиком Прогульбицьким, вирішує – не без впливу сестри своєї Деркалихи – видати меншу доню Килю заміж за багатого удівця Трифила Трифиловича Жмиря, про якого відомо, що він заклятий і давній ворог Загреби. Досить напружена ситуація – з одного боку, вагання Загреби, бо репутація Жмиря погана, особливо щодо його ставлення до покійної дружини, з іншого, Телендзеленчиха настільки войовниче веде себе в ролі свахи, бо переймається власним інтересом – за успішні заручини Килі їй обіцяно першокласних жеребців. У цьому епізоді «віртуально» присутній сам Жмир: про нього згадує у сумнівах Загреба, за нього стоїть горою Телендзеленчиха; лише Гайдабура реалістично оцінює Жмиря та ситуацію в цілому. Аргументи Килі проти Жмиря – це водночас його характеристика: старий, жорстокий, «скупиндя», «нечепура», «ходе, як чабан», товаряка – «дика, тупоглузда і затята». Контрборона Телендзеленчихи теж дійова: чоловік багатий, «крем'яний», в чинах, добрий господар, «хоч крутий, і жорстокий, то тільки з ворогами». Голос Загреби не такий рішучий, і він не може протистояти брехливо-цинічній Телендзеленчисі, лише боїться, щоб не потрапила його дитина в «лабети душогуба». Тільки Гайдабура найбільш

виважено та реалістично оцінює Жмиря: за його гротесковими, сатиричними зовнішніми характеристиками проглядає справжня моральна потвора, яка із зятятістю крамаря торгується за весільний посаг нареченої. Вустами Гайдабури письменник спочатку відтворює зовнішність майбутнього зятя Загреби, кілька разів підкреслюючи таку деталь, як «пика» – жорстка, прищувата, тверда, «хоч пацюки об неї бий», а як «вигляне з хати у вікно, то три дні на те вікно собаки гавкають». Уже під час весілля «чортяки з янголом» Гайдабура остаточно розвінчує Жмиря: «...І душею, і статурою гицель, що залізним гаком по майданах никає та собак живцем за ребра хапає! Він прямо живолуп, та й годі!» [1, с. 365].

Застосовуючи традиційний хронологічний принцип розгортання дії, письменник так переплітає сюжетні лінії Улі, Килі, Юрася, Гарася, Прогульбицького, Щульпиченка, що вони об'єднуються постаттю Пилипа Загреби, який потрапляє в глухий кут, бо не розуміє, що життя, невпинно рухаючись уперед, змінюється. Трагізм цієї людини в тому, що полковник опиняється на півдорозі між старими та новими уявленнями, тенденціями, укладом життя. Його роздвоєність підкреслюється автором не один раз. Найперше – через протиставлення молодого й старого Загреби. У молодості він був згустком енергії, негамовним козаком, ласим до дівчат, бійок, гордим за свою лицарськість і відвагу. А тепер це «легкодухий батько», який, «як розмлявиться, та розкисне, то стане м'який та в'ялий як квач!» [1, с. 365].

Автор, змальовуючи переважно сформованих героїв (Уля, Гарась, Юрась, Гайдабура), намагається створити психологічне підґрунтя окремих образів (Киля, Пилип Загреба). Молодша дочка полковника, ніжна і порядна дівчина, вихована по-старосвітськи, зазнає за короткий проміжок часу таких сильних ударів долі, що закінчує життя самогубством. Трагедія

Пилипа Загреби пояснюється не лише соціальними чинниками, а й внутрішніми, психологічними. За влучним спостереженням Ю.Шевельова, у ньому не миряться демократичне і панське; старе, козацьке і нове, поміщицьке.

У творі В. Мови досить сильно виявляються елементи роману виховання. І в тому, що Уля перетворюється на зросійщену панночку, розбещену й гордовиту, а Килина, яка змогла протестувати проти муштри на пансько-московський лад, але покорюється батьковій волі, зраджена Андрієм; у тому, що Юрась і Гарась виростають брехливими, легковажними, розпутними й безвідповідальними синами, письменник знаходить ще одну причину в аспекті сімейного виховання – відсутність материнської ласки й турботи, а в духовному світі українців – це визначальна сила. Вже на перших сторінках твору Пилип Загреба констатує: «От уже восьмий рік, як осиротила мене доля, і восьмий рік немає ладу в господі. Куди не поткнись, чи до сім'ї, чи до господарства – усюди безлад» [1, с. 137]. Якщо Улі – 18, Килі – 17 літ, а Гарасю та Юрасю відповідно 21 і 20 років, то зрозуміло, що без матері вони залишились у той період становлення і змужніння, коли вона була їм найбільше потрібна. Батьківська нездатність Пилипа Загреби очевидна: він, хоч і любить дітей, але не може і не хоче порозумітися з ними. Зокрема заважає його пристрасть до спиртного, якою супроводжується кожний вчинок і кожне рішення. Його фраза-повтор – «ось давай вип'ємо та порадимось як слід» – засвідчує авторську іронію у ставленні до персонажа.

У назві твору використовується антонімічна пара «старе-нове». У ньому протиставляються старі й нові порядки, старі й нові підходи до господарювання, виховання, освіти, моралі. І якщо молоде покоління вже зробило свій вибір, хоча з точки зору моральної, національної, він не є

правильним, то полковник Пилип Загреба стає жертвою обставин і власного характеру: його майно розкрадають сини, старша дочка зневажає батька, а батько маніпулює молодшою. Набуте багатство не приносить щастя, старе родинне гніздо руйнується зі смертю Килі. Пилип загреба залишається самотнім і безпорадним.

Безперечно, твір В. Мови (написаний у 1861-1862 роках, він став фактом літературного життя набагато пізніше) продовжує проблематику «Люборацьких» А. Свидницького – новаторського явища в українській прозі того часу, реалістичної романної хроніки, «проблемного соціально-побутового, психологічного роману» (Н.Жук). Цей твір панорамний і багатосюжетний, бо, охоплюючи картини життя і розпаду патріархальної сім'ї, її занепаду, письменник детально зображає те соціальне середовище, те соціальне тло, на якому ці процеси відбуваються, заангажованість у них попівства, польської шляхти, бурсаків, семінаристів, міщанства.

Серед тематичного і проблемного різноманіття твору автором виділяється питання виховання молодого покоління. Цей сюжетно-композиційний пласт подається А. Свидницьким правдиво й деталізовано. І хоча його попередник Г. Квітка-Основ'яненко у романі «Пан Халявський» вже порушує подібну проблему, автор «Люборацьких» іде далі, бо в реалістичній манері, поєднаній з поглибленим психологічним аналізом (особливо це стосується образів Антося й Масі), змальовує потворність тогочасної системи навчання й виховання, яка калічить людську душу, руйнує особистість, нівечить у ній моральні цінності народного й національного середовища.

В. Мова знаходить нові штрихи до теми загибелі родини, конфлікту між батьками і дітьми (моральне виродження представників молодшого покоління, трагедія Пилипа Загреби, який власноруч руйнує «старе

гніздо)), вдається до експериментаторства, насичуючи матрицю драматичного твору елементами романного жанру. Роман В. Мови – перший крок у напрямі трансформації та оновлення форми роману.

Твір В. Мови, безперечно, цікавий і тим, що він продовжує європейську традицію створення романів у діалогах: «Жака-фаталіста» і «Племінника Рамо» Д. Дідро, «Жана Баруа» Р. Мартена дю Гара. Проте вони мають одну визначальну рису, яка відрізняє їх від твору українського автора, - це філософські, інтелектуальні романи, для яких характерне зображення суперечок, дискусій, бесід з метою окреслити те коло питань, котре стосується духовних шукань окремої людини. Варто зазначити, що Р. Мартен дю Гар, працюючи над своєю першою книгою «Житіє святого» – історією сільського священника, спробував здійснити творчий задум у формі діалогів. Проте, написавши близько п'ятисот сторінок і не досягнувши навіть повноліття героя, французький письменник зрозумів, що зазнав поразки і відклав текст, щоб ніколи до нього не повертатися. Проте подібний досвід знадобився йому для створення «Жана Баруа».

Французький та український автори використовують форму роману в діалогах з різною метою – змалювати Жана Баруа як людину, яка не довела до кінця справу свого життя, і зобразити Пилипа Загребу крізь призму розпаду патріархальних стосунків, загибелі родини; відтак – обидва герої трагічні, їхні життєві шляхи закінчуються катастрофою, капітуляцією перед суспільством і сім'єю. Життєвий шлях Жана Баруа охоплено від дитинства до смерті, Пилипа Загреби – лише частково, на тому етапі, коли вирости діти, хоча про основні віхи минулого згадується в окремих репліках персонажів. Р. Мартен дю Гар, однак, відмовляється від рівномірного висвітлення життя свого героя, а зупиняється на важливих суспільних подіях, переломних моментах, змальовуючи їх день за днем,

досить детально. Авторська точка зору в «Жані Баруа» висловлюється в своєрідних театральних ремарках, в творі В. Мови ці функції виконує Гайдабура – козак-перекотиполе, гультай і дотепник. Скажімо, він надзвичайно точно вловлює сутність Теленьдзеленчихи, висловлюючи й авторську оцінку цього характеру й національного типу одночасно: «... ти облеслива, як сучка, а прохірна, як лисиця, а ... всі вірують у тебе, як чорт у суху вербу...» [1, с. 370].

Якщо французький письменник активно залучає в текст справжні документи епохи, скажімо, «Я звинувачую!» Е. Золя, «Наша молодість» Ш. Пегі, «Правда про справу Дрейфуса» Б. Лазара, то український автор буде роман як суцільну вигадку, зіперту на реалії життя кубанського козацтва.

Закономірно постає питання – чи є результативною в плані художньому спроба поєднати елементи драми та роману, адже подібна форма змушує митців відмовитися, скажімо, від повноти психологічного малюнку? На наш погляд, такий крок виправданий, оскільки відмова від класичних описів відображає тяжіння тогочасних митців до нових художніх рішень, а саме через діалог відтворити драматизм життя людини, крах її мрій, сподівань, ілюзій. З іншого боку, саме діалог найвипукліше зближує час художній з реальним, а це дає змогу письменникові більш поліфонічно відтворити різні аспекти конфлікту й характерів. Крім того, жанрова форма роману в діалогах стає основою жанру кіносценарію, який з часом набуде самостійного значення, а в епоху кіноцентристських тенденцій сміливо залучатиметься – теж в межах експерименту – в епічні твори різних жанрів, зокрема романістики 20-х років ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мова (Лиманський) Василь. Старе гніздо й молоді птахи. – К.: Наукова думка, 1990. – 359 с.
2. Мова (Лиманський) Василь. Твори. – Мюнхен, 1967.

3. Ставицький Олекса. Поет доби лихоліття // Мова (Лиманський) Василь. Старе гніздо й молоді птахи. – К.: Наукова думка, 1990. – 359 с.
4. Шевельов Ю. Василь Мова // Мова (Лиманський) Василь. Твори. – Мюнхен, 1967.

Олена Бондарева

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ КАРКАС АВТОРСЬКОГО МІФОТВОРЕННЯ БІОГРАФІЧНОГО СЮЖЕТУ У ДРАМІ І. ДРАЧА «ГОРА»

У статті на прикладі п'єси І. Драча розглянуто нетрадиційну для української літератури жанрову форму белетризованої драми, яка враховує структурні особливості всіх трьох родів літератури. У подібній художній цілісності нового гатунку на досить специфічному рівні відбувається розмивання жанрових та родо-видових кордонів. Подібні факти жанрового критицизму властиві й іншим європейським літературам.

Небезпеку повної белетризації драми з розмиванням родо-видових кордонів, здається, сьогодні вже помітили самі драматурги. Останнім часом вони навіть намагаються задекларувати родову приналежність своїх творів, на відміну від попереднього акцентованого усвідомлення «невідворотності» процесів міжродової дифузійності. Так, наприклад, ще кілька років тому О. Ірванець збірку своїх драматургічних текстів назвав «П'ять п'єс. Проза», але потім він же придумав назву для серії драматургічних книжок «Непроза», започаткованої видавництвом «Факт», очевидно, закликаючи своїх колег по перу все ж таки уникнути кінцевого розчинення драматургічних жанрів у прозовому масиві сучасної літератури.

Феноменологічна теорія вже давно аналізує соціальне життя як оповідану історію. Постмодерністський «оповідач» просякнутий недовірою до метарозповідей, відтак з поля його оповіді «вилучаються» великий Герой, висока мета, епічно відтворена подія. «Мені вже нецікаво розповідати історії та описувати шляхи, які долають декотрі люди. Я сам – історія, і я сам – шлях», – розмірковує один із героїв О. Шипенка у

п'єсі «Смерть Ван Халена». Самопрезентація драматургічних героїв «нової хвилі» відбувалася через розлогі монологічні оповіді (тому критика і закидала драматургам напівкомічний ефект «нетримання власної сутності» героєм), буденність та антиестетизм позбавлених внутрішнього драматизму зображуваних подій, тривіальність чи навіть відсутність почуттів. Сьогодні філософи й соціологи, навпаки, переконані, що «репертуар» історій, які може оповідати про себе персонаж, є обмеженим певними публічними або ж культурними взірцями, що людина не переказує себе як сюжет, вигаданий нею особисто: «наратив є інтерперсональним у тому сенсі, що це спільна сигніфікаційна практика, але звертаючись до неї, індивіди пристосовують зразки історій до своєї ідентичності й, навпаки, конструюють реальність згідно з історіями, де головними персонажами є вони самі» [7, с.85].

Сучасна українська драматургія далеко не завжди орієнтується на вимоги постмодерністської стилістики, тому розмивання родо-видових і жанрових кордонів відбувається в окремих п'єсах на досить специфічному рівні. Один із варіантів такої в цілому нетрадиційної для постмодерної доби стилістики (хоча не вільний від її точечних впливів) являє твір «Гора» І. Драча. Якщо раніше І. Драч виступав у драматургії як автор виключно драматичних поем («Дума про вчителя», 1977, «Соловейко-Сольвейг», 1978, «Зоря і смерть Пабло Неруди», 1980), то «Гора» (1997) має багаторівневі формальні ознаки, оскільки а) текст, позбавлений авторських відступів та роздумів, репліковано, він внутрішньо конфліктний, окремі фрагменти оповіді інсценізуються, дія сягає апофеозу, при цьому вона ретардована копирсаннями в душевних лабіринтах протагоністів (ознаки драматичного роду та його трагедійного жанру з елементами мелодрами), але б) більша його частина має уповільнену

прозову форму, персонажі нерідко озвучують не лише зовні події фрагменти, а й потаємні душевні порухи, що складають психологічно ускладнені колізії внутрішньої драми дійових осіб (родові риси епіки й жанрові ознаки сентиментальної повісті), в) автор, мінімалізуючи ремарки (редуючи драматургічну стратегію організації тексту), застосовує колажний принцип кумуляції документального матеріалу (основна стратегія документальної кінематографії), при цьому г) оголює почуттєвий світ протагоністів, поетизує їхні душевні світи (родові локуси лірики), а текст в цілому набуває центонних ознак (ігрові стратегії лірики), оскільки майже хрестоматійні документальні матеріали «спрацьовують» у новому контексті, зберігаючи інформацію про контекст традиційний.

Тенденції жанрових дифузій вже давно констатовані дослідниками на теренах історичної романістики: так, А. Баканов зауважував, що в жанрах, колись наділених фіксованими змістовими та композиційними параметрами, кордони стають все гнучкішими, а за норму починають правити взаємопроникнення різних жанрових ознак [1, с.21]. Як бачимо, аналогічні процеси сьогодні вже вповні утвердилися і в драматургії.

Ще перед початком основної дії І. Драч зауважує щодо неможливості втручання авторського голосу в реплікований «документальний» масив: *«Крапки, коми, знаки питання та знаки оклику, монтаж та контрапункт – мої, решта все до останнього слова – невігадане, належить давньому часові та обставинам»*. Утім, сам текст цього гібридного жанрового твору наділений високим ступенем авторського завуальованого втручання та демонстративно розставлених емоційних акцентів (наприклад, Г. Куліш-Білозерську автор називає виключно «Кулішиха» – з емотивними негаціями, постійно підкреслюючи, наскільки Ликері важко жити й працювати в її домі; Марко Вовчок, промовляючи до Шевченка, *«зверху на*

Колізеї сидить, в люстерко заглядає, ніжками перебирає, підморгує здалеку», серед документальних біографічних персонажів з невеличким коментарем, близьким до авторського голосу, раптом з'являється літературний персонаж Наталка Полтавка і т.і.). Авторське жанрове маркування доволі розлоге (*«Документальна драма-колаж у двох частинах, відтворена за листами, спогадами та віршами, доносами та розпорядженнями, які стосувалися Т. Г. Шевченка і його похорону на Чернечій горі»*), воно враховує кілька жанрологічних складових – документальну драму, драму-колаж, хронікальну драму, трагедію (смерть і похорон героя) тощо. Теоретик кінодокументалістики С. Дробашенко протиставляє документ, наділений конкретністю, будь-яким системам умовності (вигадці, міфотворчості, стереотипу) [5, с.10], але припускає можливість дворівневого сприйняття документа в художньому тексті – органічних властивостей документального свідчення і похідного значення, віднесеного до авторського потрактування [4, с.118]. Тим часом документальна фактура драматургічного твору саме завдяки авторській інтерпретаторській стратегії дозволяє документам виступати каркасом авторського міфотворення, брати участь у формуванні або знетроненні стереотипів, бути прив'язаними до вигаданого сюжету чи міфопоетичної моделі твору. Подібну тенденцію спостерігаємо і в драмі «Гора» І. Драча.

Дві частини, симетрично марковані як *«Страсті Тарасові»* від різних агіографів, задають інтенцію на великодню сюжетіку літургійної драми: перша частина (*«Хата, або Страсті Тарасові за Варфоломієм Шевченком»*) описує «земні страсті», насамперед, особисту драму самотньої людини, *«Великого Грішника»* з точки зору Тарасова троюрідного брата Варфоломія: відповідно, її сакральним центром виступає «хата» – амбівалентна навіть у поезіях Шевченка (з одного боку, освячений,

оповитий «вишневим садком» родинний прихисток, з іншого – пекельний осередок злиднів та безнадії); друга частина («Гора, або Страсті Тарасові за Грицьком Честахівським») є проекцією колізій Воскресіння та Вознесіння героя: як бачимо, драматург моделює символічну опозицію «дольного» та «горнього» світів, спроектовану на біографічний фактаж та семіотичне посмертя свого протагоніста. Саме тому дзеркально протилежні й базові символічні концепти українського сакруму, якими марковані обидві частини. «Хата» у даному випадку виступає символом земного стражденного життя, розіп'ятого між «тихим раєм» і «пеклом» у поетичній міфології самого Шевченка, як і більшості його попередників, сучасників та послідовників: коментуючи унікальну місію концепту «хата» в українському мистецтві, І. Мойсеїв звертає увагу на наявність цієї ж міфоконцептуальної категорії в культурі народів-сусідів, зауваживши однак, що немає більше народів, у чийй культурі «ця тема звучить з такою болісною потугою, з такою напруженою медитативністю, з такою майже релігійною святістю, з такою неодмінністю поспіль у всіх авторів» [10, с.170]. Але «хата» у цій частині драми І. Драча не є ані іконографічною в українській сакральній міфології (унаочненою також і малярською спадщиною Т.Шевченка) злиденною спорудою, ані спомином, ані рідною домівкою чи прихистком героя. Цей концепт сприймається радше розсіяним локусом, символом, аксіологемою, незреалізованою мрією протагоніста «завести своє кишло, хатину, жіночку і діточок» на тлі підсвідомого очікування тотальної безвиході, в контексті автопророцтва, що «доведеться одурить в самотині». Справді, події першої частини не мають чіткої топографічної прив'язки: епізоди колажно змонтовані, вони без текстуально детермінованих підстав доволіно переносяться з Межиріччя до Черкас, з селища Пекарі до Кобзарєвої квартири-майстерні в

Петербурзі; принагідно до колажу потрапляють й інші локуси – українські села, петербурзькі квартири Тарасових друзів, невизначені топоси, в яких гуляють людські наговори та жандармські доноси, між якими озвучується приватне листування. Перша частина драми, таким чином, об'єднує колізії незреалізованих мрій протагоніста на тлі його невисвітленої пророчої місії та особистісної недолі. Тут Шевченко постає як земна нещаслива людина, зосереджена не на власній місії поета, художника, ідеолога, провидця, Батька нації, а на спробі бодай абияким чином позбутися фатальної самотності в світі (О. Червінська акцентує синкретичність літературного персонажа історичного походження і наголошує не лише на його органічному зв'язку з певною історичною епохою, а й на тому, що він є певним психологічним типом і репрезентує певну фабулу, оскільки «має свою справжню історію» [11, с.28]). Тимчасовою розрадою у невтішній життєвій колізії стають для протагоніста хіба що душевне листування та підтримка друзів, але нерідко ці ж листи ще пекучіше ятрять поетові рани, оскільки являють йому недосяжні приклади подружнього життя й затишної домівки (цитовані у 1 частині листи Броніслава Залеського, Михайла Максимовича та Марусі Максимович). Першу половину твору завершено символічним фінальним акордом – неіснуюча, вигадана, намріяна хата на мить набуває реальних контурів, та її примарність виявляється більш потужною, аніж надія на її прихисток – і тому остання ремарка унеможлиблює земне щасливе життя Кобзаря: *«Хата на горі розвалюється. Падають крокви. Дошки з гуркотом летять донизу. Бряжчить шкло»*.

Ненадійності, заземленості й тимчасовості недосяжної «хати» в авторській версії І. Драча протистоїть вічна, непохитна, відкрита всім вітрам «гора» як вертикальний вимір посмертної слави Кобзаря. Автор

драми «Гора» розділяє національну іконічну модель сакрального світу, центром якої від березня 1861 року стає Чернеча гора, оскільки саме через неї відтоді проходить *axis mundi*, пов'язана з ідеєю волі та незалежності (тут національний *sacrum* переосмислює архетип Світової Гори, що вищає над повсякденною рівниною людства [12, с.166], образ якої традиційно не співвідносився з географічно реальною горою [9, с.312-313], вносячи в міфологічну структуру концепту «Світова Гора» додатковий сенс за рахунок зв'язку між сакральною моделлю гори (і такими її алієнаціями, як храм, курган, мавзолей, місце божественного Одкровення) та всенародним культом «померлого Батька», міфологізованого народною свідомістю в образ велетня, характерника («*Та він академію пройшов. Вірші поскладав усі до одного. З царем воював... За ним княгиня побивалась – і не одна...*»), небожителя, майже Бога – недосяжної духовної «Гори», сам підйом на яку означає внутрішнє зростання). Не випадково Грицько Честахівський в одній із цитованих І. Драчем доповідних записок сповіщає петербурзьких високопосадовців, що «*привоз покойного поэта Шевченка в Украину народ считает для себя особенною царскою милостию, говоря: «Спасибі цареві, дай йому, Боже, чого він бажає, і пошли йому многа літа, що тепер і наша земля не пуста. Тепер і на нашій землі лежить дуже розумний чоловік, а то все пани та пани, котрі живцем гризуть нас, як ті собаки*». Масова процесія на Чернечій горі, поліфонічно відтворена у 2 частині драми, лише художньо легалізує появу на українській землі осередку національного паломництва (про що свідчать репліки прочан – «*Ото й мого – що ця гора! Хоч душу є де притулити...*» – та коментарі очевидців: «*Про Тараса знає вся крпацька Україна, що він був їй батьком-заступником, що він улягся коло Канева. Приходять люди з слобід вклонитися його могилі. Я часто застаю коло могили простих слобожан:*

стоять, знявши шапки, підпершись на ціпочки з клуночками за плечима, і дивляться на могилу так, що я ще ні разу на своїм віку не бачив такого щирого, тихого, уміленого погляду людського, ніби у сій могилі закопалась остання надія на їх луччу долю») – міфологічної «священної гори», яка відповідає народній потребі у чудодійному, ниспосланому Провидінням захисті і водночас прирівнюється до християнської Голгофи як вершини космічної гори, місця погребіння міфічного прабатька (Адама) [6, с.78-79] та воскресіння Ісуса. Народна свідомість, якою питомо підживлюється філософічність другої частини драми І. Драча, синтезує в переказах про Тараса Шевченка обидві іпостасі – й Адама, й Ісуса, наділивши «*Батька Тараса*» водночас здатністю вкушати плодів з дерева пізнання добра і зла (вже після смерті про нього «*кажуть, його бачили, що прийшов до корчми, купив горілки, сам випив дві чарки та ще почастував жінку й чоловіка*») і сягати вершин духовної святості, перебираючи на себе місію та знакову маркованість Пророка, Месії («*ні, тепер уже пуста домовина, а він у печерах у Києві перевернувся в моці*»; «*це якийсь пророк, бо, кажуть, бачили його чи у Хмільній, чи якійсь другій слободі, що ніс на собі превеличаний хрест, саженив з двадцять, а після взяв та й почепив собі на груди, і хоч би він сам не признавався людям, що пророк, то таки так видно, що се щось не просте*»). На відміну від першої частини з невизначеним, розмитим топосом світу «дольного», друга частина драми має чітку географічну прив'язку до Чернечої гори – спочатку це «*ГОРА, вона ж – майстерня Т. Шевченка*», потім – «*місце для нової хати Кобзареві*», згодом – освячений славетною козацькою історією природний «*рай*», в якому прочани поминають «*Тарасову козацьку душу*», і нарешті – духовний прихисток, свята земля, храм просто неба для знедолених українських людей. Таким чином Чернеча гора вписується драматургом в

ідеальну модель всесвіту, сконструйовану художньою уявою самого Шевченка.

І. Драч, визнаючи за змістом історії презумпцію постійного актуального функціонування (давно відомо, що «документаліста у більшості випадків цікавить саме продовження життя історичної події, його думки бентежить часовий зв'язок» [14, с. 69]), прагне уникнути тих однозначних етичних оцінок у площині «праведність – гріховність», на які у моделюванні драматичного конфлікту нерідко спиралися його попередники у драматургічній Шевченкіані: їх намагання в сюжетах, присвячених нещасливим закоханостям Шевченка, припасувати образ протагоніста до одного чи другого етичного виміру неодмінно супроводжувалося заповненням другого виміру антагоністичною постаттю жінки (як правило, сам образ Шевченка при цьому лакувався й ідеалізувався – як у п'єсах Ю. Костюка, Д. Бедзика, В. Суходольського, О. Іваненко, Л. Забашти, Д. Мусієнка та ін.; протилежну тенденцію «освячення» Варвари Рєпніної та представлення постаті Шевченка як осердя земної гріховності ми вже констатували у «Стіні» Ю. Щербака, і навпаки – апофатичного «освячення» Шевченка за рахунок протиставлення йому інфернальної постаті Честахівського у п'єсі О. Денисенка «Оксана»). Герой драми «Гора» – постать амбівалентна, «Великий Грішник» за Варфоломієм Шевченком, який дивився на троюрідного брата очима тодішнього офіціозу і саме через це хотів поховати його тіло біля церкви, та водночас Праведник і Пророк, що перед українським народом майже одноосібно виконав місію, на яку в інших народів витрачалися зусилля багатьох поколінь освіченої інтелігенції. Відповідно, і Харитя, і Ликера Полусмакова в інтерпретації І. Драча не постають уособленням гріховної жіночої природи, не виступають

антагоністками героя у його душевних драматичних колізіях, а показані нещасливими жінками, які вчасно не змогли розпізнати та гідно оцінити велич Шевченка-поета і Шевченка-людини. Прагнучи до майже документальної «об'єктивності», автор драми «Гора» відмовляє собі в авторському голосі, присутньому в тексті (що раніше було чи не улюбленим його прийомом – як у драматичних поемах «Дума про вчителя», «Зоря і смерть Пабло Неруди», так і в поемі «Чорнобильська Мадонна». Наприклад, пролог «Думи про вчителя» розпочинався сентенцією персонажа-Автора: *«Я – автор цієї кантати, / Цієї сурми колажу. Не слів. / Субординація сюжету лише моя. / А все, що сталося, – не в мені, а в логіці / Подій живих, які пішли від нього – / Героя нашого. Я ледь гамую / Всі вчинки хору й дійових осіб, / Які на диво просто суверенні. / Чому без себе я не обійшовся? / Чому потрібен Дантові Вергілій? / Коли себе відчую зайвим – зникну геть. / На себе хукну – і мене нема...»*). У тексті «Гори», навпаки, відсутня постать Автора-проводиря, свідка подій та архітектора їх художнього оформлення, натомість прихований автор апелює до спроможності автентичних документів пробивати чільні штампи та стереотипи за умов їх вдалого композиціонування.

Враховуючи чималий обсяг тексту та відсутність або статичність зовнішньої дії, переважно епістолярну форму текстових фрагментів «Гори», можемо вести мову про специфічну міжродову конструкцію, жанрове маркування якої як «документальної драми» є досить умовним, оскільки в ній на формально-змістовому рівні контаміновані принципи документальної драми та хронікального роману, а також некласичної модерної драми, сюжет якої виходить не з причинно-наслідкових зв'язків, а базується на внутрішніх, асоціативних, емоційно-сенсових закономірностях. Тут скоріше ми маємо справу зі своєрідним «жанровим

критицизмом», з можливістю транспортування окремих родо-видових і жанрових ознак у відносно нову, особливу зону оформлення художньої образності, пов'язану з рухомістю та дифузійністю жанрових кордонів. Взаємне тяжіння епічної прози і драми, взаємопроникливість родових категорій поезики вже не раз фіксувалися і в попередній драматургічній (драми Г. Ібсена, Г. Гауптмана, А. Островського, Б. Брехта, М. Куліша та ін.), і в епічній (проза Ф. Достоєвського, А. Платонова, В. Стефаника та ін.) традиціях, хоча зазвичай переважно розрізнялися або протиставлялися композиційні форми епічного і драматичного творів через архітектонічні маркери епічного або, відповідно, трагічного завершення, через розрізнення інтонації – реалістично-безпосередньої, без вираженого авторського голосу, в драмі, і подвійної, формально-реалістичної, як безпосередньої, так і опосередкованої – в прозових епічних формах, де маємо паралельно ціннісні контексти героя і автора. По суті, І. Драч у «Горі» оперує міжжанровим принципом організації прозово-драматичного тексту, вже попередньо більш-менш вдало проварійованим в інших національних традиціях (наприклад, у російській – М. Шатровим і В. Логіновим: роман-хроніка в монологах і документах «Февраль»; у німецькій – Г. Бьоллем: роман у діалогах і монологах «Жінки коло берега Рейна»). Г. Бьолль відсутність авторського голосу та оповідача в романі пояснює «несправжністю» його подій («Оскільки все в цьому романі вигадка, окрім місця дії, у звичайних похибках на слові немає сенсу. Місце ж опоганити не можна»): таким чином одразу стверджується ціннісна інтонація драми, в якій автор безпосередньо не виражений, а герої говорять від свого імені. Поодинокі ремарки, якими оздоблено твір, лише принагідно зауважують якусь деталь дії. Текст насичений монологами, надто розлогими для драми, але логічними для епічних жанрів: у

монологах дія уповільнюється або завмирає, потім знову набуває рухомих ознак у нечастотних діалогах. Одні й ті самі події підпадають під різні модули оцінки, від чого змінюється ставлення до подій як у читача, так і у персонажів-учасників дії. М. Шатров і В. Логінов, навпаки, вибудовують свій твір на монтажно-документальних засадах, своєрідно використовуючи можливості художнього синтезу стратифікувати певним чином реальний документальний фактаж, оскільки самі факти з точки відліку їхніх інтерпретаторів наділені сталими соціально-типовими властивостями і тяжіють до певної однозначності в характеристиках їх репрезентантів. Через композиційну форму драми (реплікація, домінування монологів і діалогів, поділ на дії) в їхньому тексті змодельовано архітектонічну форму епічного завершення; властивий романним конструкціям поліекранний принцип оповіді за умов відсутності відкритої стратегії оповідача зумовлює полемічний (=діалогічний) характер більшості сцен (атрибут драми): діалог при цьому є дещо специфічним – це радше діалогізм поглядів, концепцій, ідей, аніж власне персонажів, і лише зрідка він переходить у традиційний драматургічний діалог. Як бачимо, більшість жанрово інноваційних моментів не належить виключно І. Драчу попри те, що він міг свідомо і не спиратися на наведені тексти, а отже, потенційно їх не наслідувати.

Більш важливим є те, що автор «Гори» намагається проблемі сюжетно-тематичної «вичерпаності» драматургічної Шевченкіани протиставити її «процесуальність». Це досить самостійна і слушна художня позиція, вона враховує, що на кожному новому етапі рецепції «традиційної» історичної теми або ж знакової біографії «під новим кутом зору та у новому значенні відкриваються і нові грані об'єктивних фактів минулого» [8, с.16], а будь-який документ жодною мірою не може бути

адекватним життєвому матеріалу через свою суб'єктивність. Крім того, «процесуальність» опрацювання документальних джерел в контексті стратегічних шукань постмодерної доби актуалізує місію автора нового художнього тексту власне як інтерпретатора або редактора попередніх текстів, а не як творця самостійного сюжету. В тексті драми «Гора» прихований автор діє саме як стратег-інтерпретатор і архітектор колажних форм, запаралелюючи документи, в яких висловлюються діаметрально різні позиції їх авторів у поцінуванні однакових подій чи фактів: за цими статичними оцінками проступає завуальована внутрішня динаміка дії, саме в оціночному полі ескізно моделюються характери дійових осіб, а їхні голоси, зведені інтерпретатором у єдину контекстуальну фактуру, починають сприйматися як своєрідна «драма ідей» (наприклад, діаметрально протилежні задокументовані думки щодо Шевченкового таланту, ставлення до «гріховних» вчинків протагоніста та до його внутрішніх якостей тощо). Документальна сюжетно-фабульна фактура твору змушує автора віддавати перевагу насамперед монтажному принципу організації тексту (ще С.Ейзенштейн вважав, що сила монтажу виявляє себе у залученні до співтворчості емоцій та інтелекту реципієнта [13, с.267], а Н. Гей переконаний, що у процесі перевтілення документів у художній твір головне визначають не «порції» фактичного матеріалу, а принципи його компонування, які надають цілому естетичних властивостей, що відсутні у розрізнених компонентах [2, с.233]), але драматург стикається при цьому з суттєвим ускладненням: позахудожні джерела його скомплікованої художньої форми частково не відповідають сьогоденному рецептивному досвідові читача: це протиріччя позбавляє його потенційної можливості поєднати стратегії монтажу і гри. Можливо, саме через цю обставину І. Драч демонстративно ставить під сумнів

однозначність «фактів» і тому віддає перевагу їхній поліфонії, розраховуючи, що з кількох фактів-моделей читач виведе адекватну своєму рецептивному досвідові картину фактів-подій, аби ретроспективно, через новостворений художній образ, збагнути велич і трагедію Тараса Шевченка. Безумовно, тут повноцінною буде не аудіальна, а лише зорова аналітика – тож є очевидним, що текст І. Драча розрахований не на сценічний кін, а на прискіпливе читання. Водночас він переобтяжений свідченнями «очевидців» оповіданих подій, бо письменник не хоче постати «некомпетентним» істориком, тож доводить власну «компетентність» масивом опрацьованих джерел, і частина цих текстових фрагментів постає дискретно, окремі сегменти розмивають план загальної конструкції твору (наприклад, у 1 частині – фрагмент, який проголошує «*гімназист 7-го класу*» Маслій: «достовірність приватних фактів» (Л. Аринштейн) у таких ситуаціях гальмує, а інколи навіть унеможлиблює розвиток драматургічного характеру). Інші структурні особливості цього розлогого реплікованого тексту полягають у використанні жанрових принципів вінка сонетів: наприклад, свідчення Ликери Полусмакової, подане в епілозі, до цього окремими фрагментами представлене в попередніх частинах драми. Складається враження, що автор не розташував попередньо сегментовані частини цілого, а навпаки – цілеспрямовано синтезував з окремих рядків фінальний акорд-магістрал.

Таким чином, І. Драч створює белетризований текст драми, наділений ознаками всіх трьох родів літератури і їх різних жанрових форм, являючи приклад багатовимірної дифузійності і жанрового критицизму, коли можливості окремих родів, видів і жанрів, зведені в одному контексті, оформлюються у нове художнє ціле.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баканов А.Г. Современный зарубежный исторический роман. – К.: Вища школа, 1989. – 184 с.
2. Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. – М.: Наука, 1975. – 471 с.
3. Драч І.Ф. Гора: Документальна драма-колаж у двох частинах, відтворена за листами, спогадами та віршами, доносами та розпорядженнями, які стосувалися Т.Г.Шевченка і його похорону на Чернечій Горі. – К.: Укр. письменник, 1997. – 118 с.
4. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. – М.: Искусство, 1986. – 320 с.
5. Дробашенко С.В. Феномен достоверности: Очерки теории документального фильма. – М.: Наука, 1972. – 184 с.
6. Жюльен Н. Словарь символов: Пер. с фр. – Челябинск: УралLTD, 1999. – 498 с.
7. Костенко Н. Культурні ідентичності: перетворення і визнання // Соціологія: теорія, методи, маркетинг (Інститут соціології НАН України). – № 4. – 2001. – С.69-88.
8. Макаровская Г.В. Типы исторического повествования. – Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1972. – 236 с.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ «Большая российская энциклопедия», 1997. – Т.1. – 671 с.
10. Мойсеїв І. Храм української культури (Філософія семіосфери): Посібник-дослідження. – К.: Всеукраїнський фольклорно-етнографічний центр «Рідна хата», 1995. – 464 с.
11. Червинская О.В. Функционирование в литературе традиционного образа исторического происхождения. – Дис... канд. филол. наук. – К., 1986. – 212 с.

12. Энциклопедический словарь символов / Авт.-сост. Н.А.Истомина. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 1056 с.
13. Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. – М.: Искусство, 1956. – С.252-285.
14. Явчуновский Я.И. Документальные жанры: Образ, жанр, структура произведения. – Саратов: Изд. Саратовского университета, 1974. – 232 с.

SUMMARY

Article describes original for Ukrainian literature genre form of fictionalized drama, which takes into consideration structure features of all three species of literature. I.Drach's play is taken as an example. In such an artistic integrity of new sort on the quite specific level occurs the dithering of genre and sort-species borders. Such facts of genre criticism are characteristic and for other European literatures.

Анатолій Гуляк

Федір Кейда

ІСТОРИЧНА ПРОЗА ЮРІЯ МУШКЕТИКА: ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ РЕЦЕПЦІЇ

У статті розглядається специфік сучасної рецепції творів історичної прози Юрія Мушкетика. Увагу акцентовано на романах, у яких автор ґрунтовно осмислює складні події гайдамацького повстання, що увійшло до історії під назвою Коліївщини.

Доленосні події національної історії завжди бентежили творчу фантазію визнаного класика новітньої української літератури Юрія Мушкетика. У нелегку добу ідеологічного тиску, коли опір офіційним догмам безжально карався, коли незалежна думка карталася як ідейно хибна, а письменники змушені були підшуковувати усіляких способів приховування «крамольних» ідей, один із найвідоміших сьогодні прозаїків видає свій перший твір - історичну повість «Семен Палій» (1954). А роман

«Гайдамаки» став першим твором новітньої української прози, у якому ґрунтовно осмислювалися складні події гайдамацького повстання 1768 року.

Глибокi роздуми над трагічною історією українського народу змушують письменника знову і знову братися за перо. 1996 року «Сучасність» публікує новий роман Ю. Мушкетика - «Прийдімо, вклонімося...». У центрі твору – художньо-історичне осмислення гайдамаччини з точки зору сучасності. Роман проливає світло на одну з трагічних сторінок української історії, відому під назвою Коліївщини, змушує по-новому оцінити перебіг подій сивої давнини. На хвилі відсутності ідеологічного тиску письменник зумів продемонструвати ту аксіоматичну істину, що історію не можна загнати в забуття, в прокрустове ложе сталінсько-кагановицького фальшивого офіціозу. Історична пам'ять невмируща, більше того, вона є гарантом національної свідомості, гуманізму, високої духовності для нашого часу, для прийдешніх поколінь.

Творчість Ю. Мушкетика привертала пильну увагу критики, яка відзначала стрімкий злет талановитого прозаїка від твору до твору. У дослідженнях К. Волинського, М. Жулинського, М. Сиротюка, Л. Федоровської та інших літературознавців спостерігаємо вдумливий, ґрунтовний аналіз етапного сходження письменника до вершин художньої майстерності. Та все ж твори про національно-визвольну боротьбу українського народу, а радше історичні романи Мушкетика, осмислені побіжно, їх місце у літературному процесі новітньої доби чітко не визначене, хоча у творчості прозаїка вони посідають чільне місце. Це й зрозуміло, адже у час нівеляції історії українського народу писати відверто про героїчні події національно-визвольної боротьби було небезпечно.

Сьогодні, коли українська наука трактує літературні й літературознавчі процеси з позицій об'єктивної наукової методології, ми маємо можливість оцінити історичні твори сучасних письменників без завуальованої інакомовності, розуміючи при цьому, що письменник змушений був враховувати негласну цензуру редакторів, партійних та позапартійних «наглядачів» за літературою, офіційних критиків та поставлених в рівні умови з письменником літературознавців.

Між «Гайдамаками» і «Прийдімо, вклонімося...» пролягла віддаль майже у сорок років. Коли дія першого роману обіймає невеликий часовий відрізок (підготовка, кульмінація і розгром Коліївщини), то у другому творі через призму історичної пам'яті і «непам'яті» щодо героїв і подій гайдамацького повстання аналізується важка «посткультурівська» доба. Спираючись на традиції своїх попередників, а часто й сперечаючись із ними, творчо переосмислюючи хроніки й літописи, праці істориків, Ю. Мушкетик здійснив справжнє художнє відкриття Коліївщини з її наслідками, уроками на ґрунті історичних та психологічних гіпотез. Письменникові вдалося виявити й показати кричущі розбіжності давньої доби і водночас глибинно осягнути різноманітні характери, відбити психологію різних соціальних типів – від селянина-гайдамаки до гетьмана, від аспіранта до президента Академії наук - з особливостями їхнього світосприйняття та поведження.

«Гайдамаки» Ю. Мушкетика близько стоять не лише до однойменної поеми Т. Шевченка, на що вказувала критика, але й до роману М. Старицького «Останні орли». Обернені до епохи давньої, обидва романи досліджують гайдамацьке повстання у плані створення цілісної його панорами. Ю. Мушкетик, як і М. Старицький, що характерно, акцентує перш за все на політичних, національних факторах Коліївщини.

Роман «Прийдімо, вклонімося...» – твір поліфонічний, із складними часово-просторовими вимірами, із самоочевидною екстраполяцією історичних подій на сьогодення, постановкою складних морально-етичних проблем. Відправною точкою, імпульсом для написання роману стали уривки літописного ізводу, що існував при миколаївському Медведівському монастирі. «З літопису постає зовсім інша картина гайдамачини, Коліївщини, одного з найважливіших періодів нашої трудної історії», – зізнається прозаїк. Та «Прийдімо, вклонімося...» – насамперед сучасний художній твір, адже давно минулі події національно-визвольних змагань осмислені митцем – нашим сучасником, а людські долі, характери, мрії і пристрасті знаходять у читача живе співпереживання, співчуття, розуміння. Нового ступеня вартості набирає тут психологізм письменника. Напружена фабула оригінально пов'язується з відображенням потоку свідомості героїв, де співіснують роздуми, спогади, блискавичні реакції, душевні муки.

Офіційні документи і авторські гіпотези енергійно співіснують в обох романах, хоч і втілюються по-різному. У «Гайдамаках» традиційне поняття авторства тільки ледь помітно виходить за свої кордони, хоч і виступає одним із структурних осердь твору. У даному випадку можемо вести мову про автора-оповідача, своєрідного тлумача історичних подій, що поєднує у собі й історика, і художника.

У романі «Прийдімо, вклонімося...» відносини автора з персонажами, а також з історичним і літописним матеріалом значно ускладнюються. Мушкетик зруйновує часову відстань, стаючи свідком зображуваного, оповідачем, авторська місія доручається героям, внаслідок чого долаються межі між минулим і теперішнім, історичні події змальовуються ніби

зсередины, а читач сприймає їх через призму сучасного розуміння історичного поступу.

Як свого часу П. Загребельний мав підстави пов'язувати хід відродження української нації з Богданом Хмельницьким (згадаймо його роман «Я, Богдан»), так і Ю. Мушкетик резонно пов'язав з гайдамачиною процес боротьби нації за самостійність, за право на життя.

«Гайдамаки» – традиційний роман, що характеризується панорамністю зображуваних подій, значною кількістю дійових осіб (понад 150), монументалізмом композиції, значною увагою до дотичних матеріалів, позитивного типажу, уміло змонтованим сюжетом. На відміну від інших письменників, які бралися за відтворення подій аналогічного масштабу (П. Панч, І. Ле, В. Кучер та інші), Ю. Мушкетик у «Гайдамаках» демонструє самобутність аналітичного підходу, ґрунтовність у відтворенні соціальних і міжнаціональних стосунків, пильнішу увагу до колективної та індивідуальної психології, багатство мовно-стильових засобів. Уже з перших сторінок роману письменник заявив про себе як визнавець рельєфного, художньо-предметного письма з неоромантичним «освітленням». Саме таке «освітлення» вбачається у прямуванні романіста до самовладного діяльного начала в «національній» особистості, в актуалізації формальних моментів та органічному поєднанні ідей соціального й національного визволення людини.

В основі твору – змалювання трагічного перебігу Коліївщини, розповідь про формування нової психології вчорашніх селян, які після довгих поневірянь і приниження взяли до рук зброю в оборону свого права на життя. Перед читачем проходить ціла галерея колоритних персонажів, кожен з яких сповна спізнав свою частину життєвих випробувань.

Здавна відомо, що характер літератури перебуває у цілковитій залежності від характерів її героїв. Ю. Мушкетик у своєму романі виводить цілий ряд образів історичних постатей, діяння яких за своїми наслідками залишаються злободенними і сьогодні.

Чи не найчільніше місце у цьому плані посідає образ Максима Залізняка. У ньому письменник прагне органічно пов'язати історично-конкретне, національне із загальнолюдським, показати читачеві не лише видатну історичну особу, а й звичайну людину. Тому спостерігаємо за героєм і у вирі історичних подій – у боях з поляками, переговорах, шуканнях виходу із складних обставин, і у побутовому спілкуванні з козаками на Січі, і в інтимних розмовах з коханою Оленою, і на самоті, коли герой сумнівається, роздумує. Оце поєднання Мушкетиком особистісного і загальнолюдського, без сумніву, було виявом авангардних тенденцій української історичної прози, яка давно міцно стала на шлях людинознавства, на ґрунт мистецького освоєння історичних подій через долі конкретних людей.

Перебуваючи у центрі подій, велетенська постать Максима Залізняка зводиться якось ступенево. Вона міцніє, окреслюється, втілюючи у собі найшляхетніші риси нації – волелюбність, патріотизм, відвагу і, водночас, чутливість, ліричність натури. В образі Залізняка помітне авторське прямування до монументальності, багатогранності, до відтворення історії особистості, перебігу кристалізації її характеру. Ця історія викладається у поєднанні з аналізом визначних подій другої половини XVIII століття, на тлі тогочасних суспільно-політичних обставин.

Прагнучи до якнайповнішого розкриття характеру героя, Ю. Мушкетик у першій частині роману передає безрадісну історію життя Залізняка. З раннього дитинства Максим ріс «буйним», часто бився, хоча

ніколи не плакав, часто шкодив паничам і соцьким. Уже з ранніх літ кмітливий хлопчина виявив талант різьбяр по дереву, але по смерті батька полишив цю справу. У неповні шістнадцять років, залишивши домівку, подався на Січ, «аргатував» у Очакові, працював у наймах. Тяжко пережив він і драму власної сім'ї: рано помер батько, мати увесь вік тяжко працювала на поденщині, а сестру Мотрю, яка «виняньчила» Максима, пани Думковські віддали «в придане» на чужину. Тому й піклувався так щиро Максим про сестрину дочку Олю. Власне кажучи, з бажання помститися за сестру і виростає Залізняк-гайдамака. Багатьма сценами, епізодами, навіть репліками письменник ніби «накопичує» морально-психологічний драматизм, масштаб якого – від окремої особистості до цілого народу.

Та найвищий авторський намір – зобразити свого героя як втілення сутності етносу, що стоїть біля витоків власного самоусвідомлення. Цей план реалізується у другій частині твору.

Набуваючи досвіду ватажка, Залізняк уже мріє про об'єднання українських земель, починає краще розуміти внутрішній світ, душі своїх побратимів, а, головне, несхитно вірить у правоту розпочатої справи. Обраний гетьманом, Максим підпорядковує особисті інтереси інтересам повсталого народу. Він починає задумуватися: ідеали прекрасні, але чи кожен готовий їх сприйняти духовно, чи не занадто віддалені вони від обставин реального буття, які формують свідомість окремого індивіда. Намагаючись осягнути напруженість мислення людини, склужоченість її думок і почуттів, Ю. Мушкетик у кращих традиціях класики і в другій частині роману застосовує здобутки поетики внутрішнього мовлення, щоб зримо відтінити вирування суперечливих почуттів героя.

Залізник зацікавив автора як унікальна індивідуальність – велика у військових справах, у взаєминах з однодумцями, у коханні. Максим поступово приходиться до усвідомлення того, що він узяв на себе велику відповідальність за народ, який повірив йому, пішов за ним у вир боротьби. Нестримний історичний потік – це енергійна, жива стихія. І Залізник, з точки зору романіста, – мов сконденсована міць цієї стихії, бо у ньому неначе згустилися століття народного стогону, зойку й бунту. І віки любові. Тому, мабуть, сміливо дивлячись в обличчя ворогові, герой заявляє: «Хотіли ми відновити козацькі порядки, унію зруйнувати і панів вигубити».

Тільки тепер, коли смерть дивилася у вічі, Максим зрозумів, яку роль відіграла Росія у придушенні козацької вольниці: «Хіба не ви по Орелі кріпостей понаставляли, форпостами і шанцями Січ оточили. І опинилася та воля в погребі. А митні рогатки? А поселення Нової Сербії?» – заявляє він Воєйкову.

Цікаво, що Мушкетик не показує втечі Залізника з-під варти, а лише натякає на це в останньому розділі роману. В епілозі твору із розмови Миколи з дідом Мусієм дізнаємося, що Максим воює десь на Дону, бо, за словами діда, «немає таких кайданів, які б не розбив Максим».

Завважимо: образ Залізника, виписаний Мушкетиком, становить собою значне узагальнення народних уявлень про селянина-гайдамаку, борця. У цьому неважко переконатися, зіставивши характер героя з окремими фрагментами життя та властивостями особистості, наприклад, Семена Неживого (диалогія М. Глухенького «Коліївщина» й «Колії»). Легко простежується та сама одержимість, відвага, невситиме прагнення до здобуття волі. Та й до Ю. Мушкетика українська література вже нагромадила неабиякий досвід творення подібних образів. Згадати, хоча б,

образи Петра Сагайдачного («Людолови» З. Тулуб), Северина Наливайка («Наливайко» Івана Ле), Устима Кармалюка («Устим Кармалюк» В. Кучера), Олекси Довбуша («Олекса Довбуш» Л. Первомайського) та ін.

Новаторство Ю. Мушкетика – в акцентації на людинознавчих, психологічних первнях у засобах конструювання образу видатної історичної особистості, у наданні йому політично загостреного звучання, нового (тут – національно-визвольного) ідейного забарвлення, в поєднанні історичного із загальнолюдським.

Крім того, роман Ю. Мушкетика не позбавлений рис неоромантизму, у ньому історичні факти, офіційні свідчення тісно переплітаються з рисами пригодницькими. Але ці авантурні елементи не виходять за межі вірогідного. У цьому плані до «Гайдамаків» наближаються романи В. Гжицького «Опришки», Б. Загорулька «Чорногора» та ін.

Майже паралельно з сюжетною лінією Залізняка романіст розгортає сюжетну канву, пов'язану з образом Івана Гонти. Створюючи історично загадкову, «нерозкрити» постать Гонти, автор веде з читачем діалог про волю і рабство, джерела добра і зла, про життя, ідеологічно детерміноване і життя не заангажоване, про проблеми особистості і народу. Саме на цьому образі, на нашу думку, найбільше позначилася діалектико-синтезуюча манера художнього стилю Мушкетика. Можливо, саме з Гонти починається розробка романістом надзвичайно складної проблеми морального сумління, яка з часом посяде одне з чільних місць у його творчості.

Однією з визначальних ознак роману «Гайдамаки» є та, що гострота фабули у ньому підпорядковується ідеї розкриття характеру в дії, із заглибленням в індивідуальну психологію героя. Чи не найповніше ця ознака твору реалізується саме в образі Гонти.

Проведена письменником лінія особистих взаємин «злидарських отаманів» Залізняка і Гонти переконує у тому, що це люди – одержимі духом, непересічні характерами, великі своїми помислами. Саме через ці образи письменник виносить на суд читача багатий історико-інформативний матеріал, сентенції загальноетичного смислу, порушує проблему побратимства, яке у часи тоталітарного пригнічення особистості й нації набувало підкреслено злободенного звучання.

Внутрішньо великі і як типи, і як індивідуальності, Залізняк та Гонта дали змогу авторові розвинути ваговиті міркування узагальнено-філософського звучання – про державу і владу, тимчасове й невмируще, творення й руйнацію. Та найважливішим, на наш погляд, є те, що романіст показав, як очолене Залізняком і Гонтою повстання дійсно переросло у національно-визвольну революцію, ідейним підґрунтям якої стала національна ідея з її провідним компонентом – засадою української державності.

Навіть далеко не вичерпний історіографічний та історико-літературний аналіз дає всі підстави твердити, що першим твором національної літератури, в якому правдиво, всебічно і високохудожньо проалізовано гайдамаччину, є роман Ю. Мушкетика «Прийдімо, вклонімося...». Письменник реконструює історичні події із залученням активних суспільно-політичних чинників, що має характер інтенсифікованої взаємопов'язаності минувшини й сьогодення. Більше того, історія часто стає у романі сферою суб'єктивних роздумів автора і героїв, непересічним матеріалом для виховання національної самосвідомості.

Романістові цілком вдалася спроба поєднати в одній розповіді далеку минувшину і сучасність, порушити проблему історичної пам'яті у

контексті часу. Мушкетик вводить читача у гнітючу моральну атмосферу, що панувала в правлячій верстві суспільства наприкінці 50-х рр., коли процвітала фальш, напівправа, коли активно пропагувалася ідея «процвітання усіх націй і народностей», за якою приховувалися звичайні великодержавні амбіції Росії.

У центрі роману – розповідь про життя молодого вченого-історика, аспіранта Академії наук Олега Зайченка, який з ентузіазмом працює над кандидатською дисертацією про Коліївщину. Двадцятичотирирічний хлопець має один-єдиний костюм, але, одержимий науковим пошуком, мріє про відкриття істин для багатьох. У пошуках матеріалу дослідження він, людина щира, навіть наївна і надзвичайно правдива, сходиться з «битим життям» Василем Гордійовичем Чорним, що має в руках дуже важливий для Олега документ – уривки з літопису, у яких гайдамацькі рухи, зокрема Коліївщина, постають в оригінальному, правдивому освітленні. Чорний проймається повагою до Зайченка й відкриває перед ним багато таємниць, пов'язаних з далекою історією. Та репресивна державна машина чітко виконує свої функції. За свою правдивість Чорний поплатився (причому вдруге у житті), назавжди втративши віру в Зайченка. Олег захистив дисертацію, але зміст її цілком відповідав офіційним ідеологічним постулатам. З часом його «скоротили» з роботи в інституті (пригадалася, очевидно, дружба з Чорним), тому Зайченко, не маючи змоги працевлаштуватися, йде на посаду шкільного вчителя історії. Коли роки вже збігли, він стає працівником Київського інституту культури, а докторську дисертацію захищає, маючи п'ятдесят вісім років від роду.

Рівнобіжно з цією розвивається сюжетна лінія Данила Засядька – людини, з якою радянська влада повелася «непомірно круто». Заради

торжества правди – збереження безцінної історичної пам'ятки – Данило намагається вступити у двобій з жорстокою тоталітарною системою, але, зрозуміло, програє.

Органічно вплітаються у сюжетні повороти роману і події далекої Коліївщини. Саме через призму ставлення до цієї героїчної сторінки національної історії письменник оцінює людей, ніде не пом'якшуючи висновків.

Глибинна обізнаність Ю. Мушкетика з історичним та літописним матеріалом реалізувалася у «Прийдімо, вклонімося...» як у деталізованій різноплановій інформації, так і в абсолютній відповідності психології персонажів визначальним властивостям двох історичних епох. Та історичний, літописний фактаж сам по собі у художньому творі існувати не може. Необхідні авторські коментарі, важливе місце посідає художня типізація. І це письменникові вдалося, бо у романі чітко простежується авторська художньо-філософська концепція, а сам він «живе» у творі як ерудований коментатор. Завдяки єдності аналізу й синтезу, дотриманню принципу всебічності художнього дослідження та багатомірності бачення і відтворення людини й дійсності, цей твір піднімається на високий щабель правдивості, оригінальності.

Як уже йшлося, твір значною мірою опертий на документальний матеріал. Тут наведено багато справжніх маловідомих фактів, що стосуються історичних подій і осіб. «Прийдімо, вклонімося...», на наш погляд, є вдалою спробою створення історико-політичного роману, роману єднання часів.

Роман композиційно стрункий, стисло й динамічно написаний. Згруповуючи 20 розділів твору (серед них є й надзвичайно стислі за обсягом), епілог, Мушкетик практично у кожному з них ставить проблеми

і шукає їх розв'язання, потім не раз знову повертається до того чи іншого питання, осмислюючи його з іншого боку, наближаючи читача до істини. Уривки з літописного ізводу, що ними щедро пересипаний твір, сприймаються як вставні новели, що можуть існувати поза його межами, але вони конче потрібні у романі, бо кидають потужне світло на порушені тут проблеми, на обставини і людей. А щільне і непросте переплетення епох – це не звичайна особливість композиції, а певна грань внутрішньої філософії твору.

Уже назва роману віддзеркалює загальний авторський задум – підняти категорію історичної пам'яті, правди до рівня одного з визначальних чинників виміру повноцінності особистості. Так, вперше приїхавши до Медведівки, Олег звертає увагу на нешанобливе ставлення людей до історичних пам'яток. Турбує його неповага до зарослої травою давньої могили (очевидно гайдамацької), до старої занедбаної церкви, на якій «красується» напис «Охороняється державою» тощо. Неспокійних думок додає Зайченку розповідь Чорного про знищення міліцією на початку 30-х років великої бібліотеки та архіву, де зберігалися описані кількома монахами відомості про історичні події аж од Хмельниччини. Молодий вчений починає глибоко розмірковувати над словами Чорного про те, що пам'ять українців «затовкли», «спалили». «У нас (українців. – А. Г., Ф. К.) смиренність зі своєю недолею, – говорить Чорний, – гнані ж ми цілі віки. Це входило в нас з поразками Наливайка, Хмельницького, Січі, гайдамаків. Дві душі у нас – Богданова і його сина Юрася. Ще й Богданова потроху в'яне, Юрасева розквітає... нам треба не ворогу вклонятися, а могилам предків наших, які склали голови за волю, за наші з тобою життя нікчемні. Може, і в наших жилах колись зашумує вільна кров». Спілкування з Василем Гордійовичем спричинилося до того, що Олег по-

іншому став дивитися на світ, на людей. Його душу турбує питання: хто і з якою метою нищить народну пам'ять? Спостерігаючи за життям, юнак усе більше помічає «непам'яті», приходячи до парадоксальних висновків, відкриттів. Одним із таких відкриттів стало усвідомлення Олегом (після розмов з Чорним, читання літопису) національного характеру Коліївщини. Він зрозумів, що «повстання Залізняка було не так антифеодальне, проти панів, як проти польської шляхти, за Україну». Але усвідомлював Зайченко й інше: писати правду у дисертації не можна, бо знищать. Тим більше, були приклади – академік Кульський, що працював у Олеговому відділі – людина розумна, ерудована, але «бита» системою за «український буржуазний націоналізм». Зайченко знав, що Кульський, завжди готовий до того, що його заарештують, тримав під своїм робочим столом торбину з білизною, милом та цигарками – для тюрми. Вже пізніше Олег зрозуміє і обережність, навіть полохливість свого батька, якого заградували «наші» через те, що перебував у німецькому полоні, порозумів він і знівечену радянщиною душу Чорного. У такий спосіб романіст занурюється не лише у відомі причини вчинків, а й у витoki характеру, досліджує приховані збудники емоцій та волевиявлень свого героя.

Зайченко виріс у звичайній селянській родині, у роки війни разом з матір'ю перебував в евакуації і більше вірив у сокиру й корову, аніж в ідеали. Та, за автором, «наївність, довірливість вживалися в ньому з селянською підозріливістю і чіпкістю». Беручий і працелюбний, у житті Олег сподівався лише на власні сили. Ю. Мушкетик показує, як поступово несправедливий суспільний лад впливає на життя українського хлопця, спочатку «русифікуючи» його, а потім просто «підминаючи» під себе.

Автор проникливо вистежує фактично один (хоч і довготривалий у часовому плані) вузловий епізод з життя Олега Зайченка. Людина і історія

ніби стають віч-на-віч, і не лише в умоглядних якихось алегоріях, а в усій життєвій конкретиці, навіть «задокументованій» реальності. У багатьох епізодах письменник показує, як молодий аспірант починає серйозніше, глибше осмислювати далеку історію, людську «непам'ять», себе у житті. Процес поступового «випрямлення» людини, той її стан, коли вона, наближаючись до нового розуміння і минулого, і сучасності, доторкаючись до реалій інших вимірів, відчуває у собі певні, не знані колись сили, коли вона переживає становлення людини історичної, Мушкетик зобразив надзвичайно ґрунтовно, переконливо.

Важливо, що Зайченко знає істину про Коліївщину, палко бажає у своєму дослідженні відхилитись із «узвичаєної стежки», але, водночас, боїться власних думок щодо цього, страхається тієї «брили», яка може розтрити, знищити. Так виникає одна з центральних колізій роману - моральний двобій вченого із власною совістю. Романіст показує, як Зайченко, проймаючись волелюбним духом предків, починає ділити людей на гайдамаків і не гайдамаків, «чорняків», усвідомлює глибиннолюдський еквівалент і власного життя, і довколишнього. Допити «органів» про зв'язки з Чорним, про літопис повністю зламали Олега. Він радіє тому, що залишився на волі. Вченому довелося поступатися моральним канонам бути безкомпромісним і гордим, ніколи й нічим не зневажати людської гідності, не хапатися за віджилі догми і стереотипи. Зазначимо: порівняно з «Гайдамаками», у «Прийдімо, вклонімося...» Ю. Мушкетик виявив більш серйозну турботу про психологічну вмотивованість та переконливість дій і вчинків героїв. Особливо це позначилося на образах Зайченка і Чорного.

В образному втіленні моральної, суспільної, філософської проблематики роману чи не найчільніше місце належить Василеві Гордійовичу Чорному. Глибоке розуміння народного характеру, народних

ідеалів, органічний історизм мислення допомогли Ю. Мушкетикові цим образом розкрити органічний зв'язок сьогоденного і вчорашнього. Коли стежиш за логікою суджень і вчинків Чорного, згадуються рядки Леоніда Глібова:

*Боже наш! Боже наш! Дай нам прожити,
Совісти ясної не замути
Темними діями, злими страстями,
Грішними думками і словесами...*

Доля жорстоко обійшлася з Василем Гордійовичем. Він пройшов дорогами війни ще від «фінської» аж до 1945 р., скуштував гіркого хліба як «енкаведист», був тяжко поранений, пережив трибунал, залишився без обох ніг. Життя зробило його людиною, яка, на думку Зайченка, «копає нижче глинозему», чоловіком, що мав «вдачу запеклу, затяту, нестримну». «Я, щоб ти знав, – говорить Чорний Олегові, – не людина. Люди є всілякі – добрі й погані. А я – не людина. В мене отуто, – тицьнув пальцем у груди – дірка, дупло. Все там випалено. Душа випалена... кислотою... Угу... та ладно... І ті теж, – тицьнув пальцем угору, – без душ живуть». Принципове значення для характеристики Василя Гордійовича мають і короткі портретно-психологічні штрихи: «різкі риси обличчя», «остришкуваті брови», «гострий погляд» тощо.

За авторським задумом, Чорний – не тільки звичайний селянин, що любить риболовлю й самогон, а й знавець історії, який безжально ламає неправдиві, але міцно вкорінені історичні традиції та стереотипи. Шокуючи Зайченка, Василь Гордійович відкрито заявляє про те, що історичної науки не існує, бо це – «дівка, яка підставляється, кому треба». Він правильно, навіть мудро оцінює історичні праці про гайдамаччину від давнини до сучасності, виступаючи у цьому плані особистістю внутрішньо багатою і надзвичайно цікавою. Наскрізна проблема для Чорного – переживання національного почуття, тому так дратує його пасивність

народу, неповага до минулого, його героїки, звичайна людська байдужість та часом злочинне невігластво. У підходах до історії, в оцінках як давнини так і сучасності герой ніби діє за принципом, висунутим свого часу Гоголем: «Бий у минулому сучасне, і потрійної сили набуде твоє слово».

Саме селянин Чорний відкриває аспірантові Зайченку трагічну й величну правду про Коліївщину, а імперським постулатам «старшого брата» протиставляє українську національну ідею: «України вони (росіяни. – А. Г., Ф. К.) не хотіли дужче, ніж Польщі. Її вже дотерли в потеруху... А тут постає наново... В тому ж Чигирині, в Медведівці... Наш край кипів свободою одвіку. Його скрутили останнім... У росіян всі оті слова про свободу, братерство тільки для обману й існують. Ненавидять вони свободу, рабство люблять, самі раби й щоб інші були такими ж...». Отже, Василь Чорний постає перед читачем як соціально і психологічно сформований характер, як неординарна, непідвладна схемі особистість, надзвичайно оригінальний, сказати б, особистісний «варіант» історії, що найближче стоїть до її правди.

У романі подається трагічна історія літопису, який, на думку Ю.Мушкетика, «написано так, що хіба так писано «Слово про Ігорів похід». Письменник тут сам має причетність до наукового пошуку, оскільки у цьому плані значно відстали історики. Дані, отримані самим митцем, слугують відправною точкою для художнього освоєння і образного втілення панорами давноминулої епохи. Митець, як правило, моделює художній світ за канонами власних уявлень, що ґрунтуються на інтуїтивному осягненні істин доби. У Мушкетика це осягнення співпадає ще й з історичним досвідом народу, а також з реально існуючим літописним матеріалом. Думається, письменник мав повне право заявити про те, що «історію Коліївщини нам треба передумувати наново».

Навколо літопису групуються основні події і характери роману, він додає чимало нових відомостей до історії гайдамаччини, відомостей новаційних і навіть сенсаційних. Праці істориків аж ніяк не обмежили оригінальності письменницького бачення Коліївщини, бо крім літописного джерела він опирається на людинознавчі засади у висвітленні складної історичної доби та її сучасних характеристик.

За літописом, ще 1767 року в Медведівці було встановлено козацький лад на зразок того, який запровадили колії в Умані у 1768 р. Старшиною став письменний козак Вусач, було обрано також скарбничого, економа, а до виконання обов'язків козацького отамана заступив Залізняк. Карний загін на чолі з сотником Брилецьким вчинив жорстоку розправу над мирним населенням Медведівки. Рятуює людей Залізняк, розбивши вояків Брилецького.

Літопис знадобився авторові і для того, щоб деталізувати початок Коліївщини: церковне благословення повстанців, одягнення Залізнякам гетьманської киреї і вручення йому шаблі гетьмана Дорошенка тощо.

Важливо, що й до Коліївщини були намагання саме гайдамацькими методами боротьби визволитися з-під польської кормиги. Ще влітку 1765 року жаботинський сотник Харко, зібравши чималий загін (літопис подає цифру 700 осіб) планував винищити ляхів на Смілянщині й Чигиринщині. Діяв Харко спільно з Шелестом та Неживим, але був підступно вбитий «суболтерном Братства містечка Жаботина» Вороничем.

Дещо в іншому освітленні подається у «Прийдімо, вклонімося...» і керівник Коліївщини Максим Залізняк. Його могутня постать ніби «виростає» перед читачем з літописних відомостей, з оцінок Чорного, Зайченка, Лукії та ін. Так, наприклад, Чорний, як знавець літопису, історії, заявляє, що Максим, коли б він був «голожопим горшкарем», не зміг би

очолити таку масу повсталого народу, повести його за собою; не зрозумів би «харпак» і тієї «вищої» політики, що за Коліївщини визначала ставлення Росії до Польщі, України тощо. Тому, на думку Чорного, Залізняка готував до керівництва Коліївщиною архімандрит Мелхіседек, задалегідь відправивши свого сестринця на Січ здобувати військового досвіду.

Розмови з Василем Гордійовичем, читання уривків з літопису змушують Зайченка усвідомити, що тій далекій добі потрібен був саме Залізняк із своєю невтомністю у боротьбі, прагненням волі, рішучістю й мужністю. «Типовий українець», – думає про нього Олег. Молодий історик настільки глибоко проймається пієтетом до народного героя, що починає уявляти його зримо, якимось не абстрактно, навіть чує його голос. Стоячи біля дуба Залізняка, роздумуючи над трагічною історією Коліївщини, Зайченко остаточно переконується у справедливості слів Чорного про те, що Максим – «не ніщо», «не смерд поганый».

Зміщуючи у романі часові площини, романтизуючи розповідь, Ю.Мушкетик передає уявний діалог Зайченка із селянською дівчиною Лукією, яка надзвичайно поетично характеризує Залізняка: «У дуба стояв незвичайний кінь, нарет на нім золотий, та й зна креше копитами і фриска ніздрями як звір, поодаць, бич хрест кладу перед престолом святим, чолом б'ю, то сокіл, то витязь, в плечах аршином не перекривить, лицем першого бачу, очі горять як оливки в лампадах, вуса вуста не перекривають, як барвінок зовсім молод, чолом високий та не рум'яний, а як бронза на стільниках блищить, собою статен і силу видать має не людську...». Ця оцінка, як бачимо, дуже близька до фольклорної характеристики героя передусім наявністю художніх засобів, властивих народній поезії.

Та й про саму Лукію письменник зумів розповісти так, що цей образ викликає інтерес, а читач проймається щирою симпатією до працюючої і чесної дівчини. Це – нерозквітла, ще в пуп'янку краса, зваба, спокуса, обіцянка, а її цнотливість приховує природну мудрість, тонке відчуття природи. Недаремно Олег закохується в Лукію, що, мов жива, постала перед ним із приписок до літописного ізводу.

Найповніше діяльність гайдамацького отамана зображується і оцінюється у наведених письменником уривках з літопису. Трохи згодом Зайченко знайде тут і висловлення жалю з приводу підступного полонення Максима: «замордували козака нелюдської сили, відваги і безстрашности». Знищено було й увесь рід Залізняка руками поляків та росіян. Цікаво, що літописний ізвод подає кілька версій останнього етапу життя отамана. Одна з них така: року 1774-го Максимові вдалося за великий викуп утекти з Нерчинська, куди його було відправлено на каторгу. Основним же предметом зображення автор обирає подвиг, що закінчується у трагічних обставинах, але красномовно свідчить про велич і силу людського духу.

Спираючись на літописні дані та власну уяву, Ю. Мушкетик оповідає і про велике кохання Залізняка до шинкарки Олени Черемшини, яка мала від нього доньку Катеринку. У надзвичайно зворушливому тоні виписано сцену зустрічі Максима з Оленою та донькою, яку батько бачить уперше. «Крихітка і велет», – зазначає автор. Зустріч з невінчаною дружиною й дітям так схвилювали Залізняка, що він заплакав, хоч згодом і засоромився своїх сліз.

Отже, у романі «Прийдімо, вклонімося...» Залізняк постає перед читачем не тільки як грізний гайдамацький керманіч, а й як звичайна людина – щира, чула й добра. Романіст дивиться тут на героя увесь час

ніби збоку, але наочно демонструє при цьому не лише глибоку обізнаність з історичним матеріалом, а й проникливість людознавця-дослідника.

У післямові до свого роману «Лисиці у винограднику» Л. Фейхтвангер твердив, що історичний романіст, прагнучи до змалювання сучасності, «шукає в історії не попелу, а полум'я». Саме у вогнищі далекої історії «згорів» ще один герой роману «Прийдімо, вклонімося...» – Данило Засядько. У зображенні постаті Данила немає штучної драматизації чи героїко-патетичного освітлення. Перед нами – історія життя морально, а пізніше й фізично знищеної радянщиною людини. Засядько є, сказати б, варіантом самовизначення особистості, втягнутої у вир непримиренної боротьби за життєву правду й історичну пам'ять.

Ще студентом українського відділення педінституту Данила заарештовують «за недоносительство» і засилають у табір до Караганди. На власні очі побачив він «отупіння, дистрофію, втрату людської подоби», що супроводили табірне життя. Далі була війна, два поранення, госпіталі, німецький полон, за порадою хрещеного батька – служба писарем у поліції. Засядько розуміє, що служба ця – чуже йому, але й по інший бік були не свої – ті, що примушували доносити, знищувати, прислужувати. Разом з відступаючими німцями Данило потрапив до Німеччини, пройшов табори переміщених осіб, працював вантажником у порту, швейцаром в університеті, зазнав самотності й ностальгії. Ризикуючи життям, одного разу він погоджується як резидент проникнути на територію України, щоб забрати уривки з літописного ізводу, які переписував сам ще у дитинстві на прохання шкільного учителя історії. Читач зустрічається з Данилом на самому початку роману, коли він, невдало стрибнувши з парашутом, травмувався – зламав обидві ноги. З бажання вижити Засядько віддає усі 200 тисяч, які були при ньому, залізничному обходникові Якиму

Коробченку, щоб перебути певний час у його сторожці. Згодом Коробченко видає його КДБ, а Данило, не бажаючи нових катувань і принижень, кінчає життя самогубством. «На горищі справді знайшли лише одне тіло... Він лежав тихий, упокорений, навіть вдоволений, тільки тонкі вуста скривлені по-страдницьки. Червона крапка на скроні підсумувала тяжку повість його життя». Примітно, що історію життя героя Ю. Мушкетик розповів уривчастими, короткими реченнями, часом окремими словами, але при цьому йому вдалося піти не лише вшир, а й вглиб, донести до читача і ідейний зміст образу, і його конкретно-людську сутність. Данило був здібним, добре вчився, мав прекрасну пам'ять. Письменник акцентує увагу читача ще й на тому, що він не умів ненавидіти, хоч і мав для цього усі підстави. Пішло у безвість Данилове життя, залишила світ ще одна людина, що знала багато гіркої правди про Коліївщину – героїчну сторінку минулого свого народу.

Та із самогубством Засядька цькування тих, хто мав відношення до літопису, не закінчилися. Ота «брила», що назва їй комуністичний режим, придавлює Зайченка, не давши йому можливості сказати правду, важким тягарем лягає (уже вкотре!) на Чорного. «Я вас не знаю, я вам нічого не писав», – з міддю у голосі говорить ні в чому не винному колишньому другові Олегу Василь Гордійович. Він мав рацію, адже за кілька днів до цього «органи» влаштували у його дворі трус з метою знайти літопис. Письменник показує, як обережно поставилися до повідомлення Олега про літопис його колеги-історики, як двоїсто повів себе президент Академії наук УРСР, коли дізнався про існування цієї пам'ятки, як працівники «органів» буквально зацькували конференсьє філармонії Дядька, що свого часу віддав переписані уривки з літопису Чорному.

«Коли втрачаєш межу між добром і злом – стаєш машиною для виконання прямих обов'язків, машиною без серця і душі», – написав колись у «Дикому меді» Л.Первомайський. Такими «машинами» виступають у романі Мушкетика представники влади – «відчаюка» лейтенант Наздираєв, «тілистий» полковник Гопаков, майор у відставці Вовкотруб, просто «працівник органів безпеки» Богомаз та ін. А людина «з манерами сибарита» Афонін говорить Зайченкові про літопис та приписки до нього так: «Ніякої наукової цінності вони не становлять, написані тенденційно, очорнителськи, в антиінтернаціональному дусі. Посилатися на них не радимо. Та їх, власне, й немає. Пишіть свою дисертацію на принципах інтернаціоналізму, дружби народів, радянського патріотизму. Пишіть правдиво. У вас... прекрасне майбутнє радянського вченого. Тримайтесь партійної лінії. – І враз зовсім інакше, голосом... погрозливим. – Попереджаємо: про ці матеріали, про нашу розмову... ніде жодного слова. Пам'ятайте: це, насамперед, у ваших інтересах». У словах Афоніна Ю. Мушкетикові вдалося, як у дзеркалі, відбити і ставлення офіційної влади до історії гайдамачини, і її відношення до історичної пам'яті народу загалом.

Історична, національна пам'ять, засудження історичного безпам'ятства уміло вводяться Ю. Мушкетиком у розмаїття образів, проблем, колізій «Прийдімо, вклонімося...». Це й є одним із складних і актуальних питань, порушених у творі. Таким «безбатченком» виступає тут військовий Грицько Сікала. Спочатку Зайченко побачив у цьому високому, симпатичному, з мужнім обличчям чоловікові справжнього нащадка гайдамаки. Але вже перші фрази Сікала розчаровують Олега. У колі інтересів «франтовитого капітана» – пиятика, російські школи замість українських, смачні опишнянські яйця тощо. Грицько, який може «где

хошь развернуть родину», гордий з того, що один генерал-полковник потис йому колись руку, а сам маршал Мерецков зачепив своїм плащем. Про своїх предків-гайдамаків він нічого не знає («бандиты или купцы какие-то»). На цьому образі простежуються й засуджуються прояви байдужості, інертності, морального зачерствіння. У цьому романіст вбачає морально-психологічні наслідки тих аберацій, що були допущені за доби панування радянського ладу. Із безглузких розмірковувань, окремих реплік Сікала виразно проступає те, чим переповнив людину «новий час». «Славних прадідів великих...», – з боєм говорить Чорний, цитуючи Шевченка. Романіст переконує: саме із заперечення цього починається боротьба за новий ступінь гуманізму в людині.

У романі чітко простежується така думка: в тенетах байдужості, у незнанні, незацікавленості, у надмірній зануреності в особисті проблеми губиться, розчиняється історія, а, отже, й історична пам'ять. Цікавим у цьому плані є епізодичний образ сільської вчительки історії Параски Семенівни. Зайченко приходять до неї з надією дізнатися щось нового про гайдамаччину. Але Хом'ячка (так називали жінку на селі) не має більше відомостей, ніж написано у шкільному підручнику, тим більше, «вона не досапала ліску й не цікавили її ніякі народні рухи». «Вона знає про гайдамаків менше за свого ката», – промовисто говорить Чорний про цю «стукачку».

Мотив «непам'яті» звучить і у фіналі роману. Зайченко приходять на кладовище, до пам'ятника Чорному, який він виклав з червоної цегли ще за свого життя. Тут Олег помітив крихти цегли, що відкололися від пам'ятника, забур'янені інші могилки без хрестів... Саме тут він роздумує над сутністю життя, що вже хилилося «до заходу», над його швидкоплинністю. У одному склепі Олег знаходить той літописний звід,

що так вплинув на його життя та на долі близьких йому людей. Але від пам'ятки залишився лише тлін. Зайченко прощається з могилами Чорного, його дружини Лідії Григорівни, ніби прощається із своєю молодістю. Закінчується роман стислим питанням: «Воно згинуло марно?» Воно – це пережите, передумане, вистраждане людиною у житті. Це питання автор залишає без відповіді, надаючи простору думкам читача.

Зауважимо: основною мобілізуючою силою, яка рухає примхливе перехрещення людських доль, історій, характерів, постає у «Прийдімо, вклонімося...» наскрізна тема історичної пам'яті. До неї, як струмки у річку, невимушено вливаються роздуми про повинність, совість, самопожертву, яких чимало в цьому романі, і які складають його небуденний морально-етичний пафос.

Від самого початку й до останньої сторінки роман «Прийдімо, вклонімося...» насичений специфічною внутрішньою психологічною духовністю, пафосом національного самоаналізу й самоосмислення. Визначається це передусім неспокоєм, уболіванням героїв про те, що сталося 1768 року, турботами про долю України, долю найсвятішого. Тут Ю. Мушкетик нарешті здобув можливість зобразити гайдамаччину у всій її повноті, складності й трагічності, зміг сказати те, про що раніше мовчали або трактували викривлено, з позицій «єдино вірної» науки.

Поза сумнівом, романи «Гайдамаки» та «Прийдімо, вклонімося...» стали помітними явищами в новітній українській прозі. Їх гуманістичний пафос природно дужчає від правдивого аналізу конкретних людських доль, а морально-етична проблематика, нелегкі питання становлення людської особистості підпираються кардинальним і прозірливим психологічним та історичним аналізом.

Юрій Ковалів

НОВЕЛІСТИЧНІ АПРОБАЦІЇ ГР. ТЮТЮННИКА

У статті розглядається творчий доробок Григора Тютюнника в контексті літературного процесу шістдесятих років. Проаналізовано новелістичну спадщину письменника.

«Про Григора Тютюнника треба писати або ж з усією відвертістю, або не писати взагалі»

П.Загребельний

Гр. Тютюнник не входив у літературу з гуртом шістдесятників, хоча вписався у контекст свого часу. Його дебют відбувся осібно. Майбутній письменник виховувався у російськомовному донбаському середовищі, навіть при звичаївся до імені Єгор. Будучи студентом Харківського університету, він дебютував у журналі «Крестьянка» (1961. – №5) оповіданням «В сумерках» за підписом *Григорий Тютюнник-Ташанский*, аби уникнути авторських непорозумінь, адже в українській літературі вже був відомий прозаїк Г. Тютюнник – брат Григора. Цей твір Гр. Тютюнник невдовзі переклав на рідну мову, користуючись «Словарем української мови» Б. Грінченка та на підставі розмов із братом Григорієм про лінгвістичну культуру письменника. Невдовзі з'являються його твори на сторінках «Літературної України» («Дивак», Червоний морок», «Кленовий пагін», «Сито, сито...»), журналів «Дніпро» та «Зміна» («Місячної ночі», «Зав'язь», «На згарищі», «У сутінках», «Чудасія», «Смерть кавалера»). Деякі з них друкувалися на сторінках журналу «Дружба народів» (1967. – №10) з передмовою Янки Бриля, який помітив в молодому авторові «справжнього письменника». Прозаїк набирався досвіду у свого старшого брата Г. Тютюнника, який привчав його до сумлінного опрацювання кожної фрази, навіть ретельно правив перші спроби його пера, показуючи специфіку «чорної письменницької роботи», вимагав, аби слова були схожі

на «алмази, з яких будуються красиві речі» (лист від 6 січня 1954 р.). Тому Гр. Тютюнник апробував жанр новели й оповідання, добираючи слова, як «зернинку до зернинки», що асоціювалося йому зі збиранням колосків у 1937 р., взяв собі «за правило працювати неквапливо, до краю вимогливо, не дозволяючи собі професійних полегкостей». До літератури він ставився надто серйозно, був переконаний, що вона не може асоціюватися із грою «в шахи, де можна перехитрувати заковиристим ходом супротивника», не визнавав «модних тем», вважав, що головне у творі – людина, літературну працю сприймав «за роботу, яку треба робити без поспіху, на совість». Свої перші публікації він поцінував досить самокритично, вимагав від себе «ще вчитися думати на папері», «писати тільки під сильним враженням» тощо. Гр. Тютюнник поступово дійшов висновку, що «талант – крапля здібностей і море праці». За зразок він мав українську класичну новелістику, сподівався «написати таке, щоб хоч віддалено наближалось виразністю й майстерністю до «Синьої книжечки» В. Стефаніка чи до Тесленкових оповідань, захоплювався прозою Г. Косинки, Ю. Яновського, А. Головка, з повагою ставився до сучасників, зокрема до О. Гончара («це наше джерело»), не приховував потреби наслідування, але як «великої любові до чогось», не вдавався до самореклами, посилаючись на класику, яка «найменше наближалася до рекламного факту, тому, власне, вона і класична». На стороннє око складалося, що у нього «учнівства майже не було», що він, у порівнянні із сучасними йому прозаїками, «вирізнявся більшим життєвим досвідом, більшою особистою і літературною сформованістю, зрілістю письма». Насправді він при підтримці брата Г. Тютюнника переборював у собі відразу до українського слова та письменства, яку прищеплювала йому радянська школа та російськомовне середовище Донбасу, долав своє юнацьке захоплення псевдоромантичною

імітат-літературою на кшталт роману «Кавалера Золотої Зірки» Бабаєвського, який вважали еталонним у так званій «теорії безконфліктності». Лише повернувшись до етноментальних основ після суворої братової школи, Гр. Тютюнник запізнав «ціну кожного слова, незалежно від того, добре воно чи сердите». З перших публікацій був уже «лідер молодих новелістів», завжди лишався «Собою, Особою, себто особливим». Його ідіостиль на стільки неординарний, що не підлягав жодному наслідуванню. Сучасники спостерегли, що «з появою творів Григора прийшла в літературу нова художня фактура: правдиве, жорстке, вивірене авторською вимогливістю слово», що не «поступалося стефаниківському».

Майже всі публікації в періодиці ввійшли до складу дебютної збірки «Зав'язь» (1966), яка відразу привернула увагу критиків і читачів своєю художньою неординарністю, суспільною значимістю, обстоюванням гуманістичного ідеалу, який «конденсує в собі морально-етичні настанови з багатовікового народного досвіду». Попри те, серед критиків чулися нарікання, ніби оповідання були переважно сумні, тому що «життя людське в загальному сумне, а від автора ждали «веселих оповідань, або у всякому випадку нейтрально-ліричних, «ніяких»», у чому Гр. Тютюнник зізнався своєму перекладачеві Ніні Дангуловій. Основним об'єктом художнього зображення стали спогади прозаїка про нелегке життя цілого покоління, переважно дітей та молоді у поруйнованому післявоєнному селі. Вдаючись до артистичної авторецепції, письменник виявив схильність до узагальнення, тому складалося враження, ніби він промовляє від імені своїх ровесників, наочно втілених у різних образах, що наразі виявилися типовими. Тому читач впізнавав у них себе, переживав разом з ними власну долю, власне утвердження у чужому світі, в якому люди

забули про нормальне життя («Обмарило»). Вони виборсувалися із злиднів та напівголодного існування, часто гинучи, як малий рибалка Василько, «посеред чорної ковбані» («Перед грозою»): такий безглуздий випадок ліг в основу трагедійної оповіді. Малий герой знав лише злидні, але зберіг вроджені риси людяності, навіть в останню мить свого короткого життя думав не про себе, а про іншого.

Прозаїк ніколи не проявляв сентиментальних симпатій, не легковажив суворою правдою дійсності, вважав святотатськими, зайвими будь-які стилістичні або тропічні прикраси, тому першорядного значення надавав неореалізму. Свою стильову позицію він викладає в оповіданні «На згарищі» устами Макара, який в розмові з учителем Федором Несторовичем згадує про воєнне лихоліття, «і не було в тій розповіді ні трагічних зворотів, ні зітхань, була лише стареча потуга пригадати все таким, яким воно було насправді». Наразі актуалізована безстороння нарація без нав'язливого авторського ставлення до зображуваних подій, що немовби розвиваються самі собою, без застосування прямолінійної публіцистичної стилістики. Така, майже протокольна зафіксована ілюзія достовірності – художньою переконлива. Присутність письменника зведена до мінімуму, іноді ледь означена в ремарках, що делікатно вказують на певні дії героїв, наприклад, в епізоді уроку, коли дівчинка не могла назвати початку війни, яку нагадував ціпок («Він гримнув на підлогу, мов карабін») та протез Федора Несторовича. Спостерігаючи за коректною і принциповою реакцією вчителя, «діти принишкли, похнюпивши голови».

Апелюючи до міметичного принципу письма, Гр. Тютюнник оперував не докладним наративом, а промовистою, рельєфно вихопленою деталлю, яка відтворює «точні, художньо виразні штрихи побуту, а часом –

подібні до акварелей «замальовки» щоденного буття». Подеколи деталь, в якій «скорочена відстань між предметом зображення і словесним вираженням», виконує визначальну сюжетотвірну функцію. Наприклад, у героєм новели-епістоли «Чудасія» стала кульша колишнього червоноармійця, колгоспного сторожа Мусія Приходька, який спробував було виклопотати собі триколісну машину, але натрапив на бездушну відповідь районного бюрократа – «причинуватого Хекала», мовляв, прохання неможливо задовольнити, бо кульша на два сантиметра довша, ніж передбачено інструкцією. Тому інвалід звертався до свого командарма, аби той покарав чиновника, не без іронії зазначаючи: «Так що ж, мені оті два сантиметри надрубати, чи як?» Звичайна фейлетонна пригода набуває під пером Гр. Тютюнника гротескної інтерпретації, попри те, що він ніколи не шукав ні ефектних фабул, ні особливих персонажів, намагався бути «традиційним» (в лапках), адже ніколи не задовольнявся канонами класичного реалізму, тому в його творах часто можна побачити нетипові характери у типових обставинах, а новелістична композиція зазнавала постійних змін. Суворий колорит оповіді пом'якшувався невимушеним ліризмом, але без романтичних нюансів, до яких прозаїк ставився скептично, що було помітно навіть у найсвітлішій новелі «Зав'язь». Дарма що в ній збережено інформаційно-об'єктивний наратив, Гр. Тютюнник делікатно висвітлив нюанси переживань першої закоханості своїх героїв – від жартівливого тону до внутрішньо зосередженого, навіть тривожного. Аналогічна ситуація наявна і в тематично близькій новелі «Проти місяця», в якій ідеться про музичне захоплення сільського баяніста Ладимира, який прагнув відловити потаємні звуки, про що зізнався молодій учительці, щойно познайомившись із нею. Відверта сердечна розмова між двома персонажами засвідчувала уміння прозаїка робити діалоги гнучкими,

невимушено природними, бездоганно достовірними, що було характерним для його індивідуального стилю.

Внутрішній портрет героїв доповнений пластичними лаконічними, небезсторонніми до людського світу пейзажами, в яких відображено внутрішній стан героїв: «Поночіє в нашій хаті рано, особливо взимку. Це тому, що ліс під боком. Ще ото у верховітті жевріє ожеледець, а поміж стовбурами і в заліплених кушах уже снуються тіні, лізуть у причілкові вікна і стають по кутках – німі і холодні. Враз хата меншає, нижчає стеля». Дисонансний вечір, виповнений тривожними передчуттями, посилював переживання хлопчика («Мені огидно і сумно»), травмованого родинною зрадою матері із чужим чоловіком («...в його голосі нема ласки до мене»). Зрозумілий для дитини домашній космос наразі втратив структурні властивості, заповнився деструктивною семантикою, зумовлюючи підміну понять, тому героєві здається, що «пісня морозом пішла у мене по спині, бо співала її не мати, а якась красива чужа жінка, котру я чомусь називаю матір'ю». Прозаїк обирає прийом оповіді від першої особи, що виконував функцію гомодієгетичного наратора, як, принаймні, Ілько з невимушено психологічного оповідання «Сито, сито...». Хлопець удається до сердитих та співчутливих коментувань ворожіння матері, що відбувалося на прохання тітки Олени, занепокоєної долею свого чоловіка-фронтовика. Імітація живого мовлення визначає драматизовану, виповнену еліпсами та недомовками стилістику оповідання: «Сито, сито! Ти святу муку сієш... А де наш тато?.. Скажи мені правду?.. Святу правду... А де наш тато?... Сніг...» Навряд чи малий герой знайде очікувану відповідь, він так і лишиться у нонфінальній ситуації, як і Олесь з оповідання «Дивак», опублікованого в «Літературній Україні», під яким вперше з'явилося ім'я Григір, що стало візитівкою письменника. Юний герой твору діяв

неадекватно у певних ситуаціях: не хотів за велінням учительки малювати примітивний торфоперегнійний горщик, віддаючи переваги своїй фантазійній уяві, рисує по пам'яті дятла. Він досить чуйно ставиться до світу, не приховуючи своїх вроджених анімістичних уявлень, прагне відстояти своє, ще гаразд не усвідомлене внутрішнє єство від засилля утилітарних інтересів, намагається нікого не скривдити, сприйняти, а не приборкати життя у його розмаїтті. У кожному разі письменник дозволяє своїм персонажам саморозкриватися, усуває із себе обов'язки всевідного автора, як в оповіданні «Комета», в якому наратор – малий герой вислухавши несподівану для себе сповідь дядька Тихона про його гіркотне кохання та підступне насильство, прийшов, переповнений протестом проти цього чоловіка, до безапеляційного як на дитячий вік висновку: «А дядько хай так і знають: завтра я з ним по рибу не піду». За спостереженням Г. Булаха, хлопчик мав «перший пагінчик Григорового характеру», що «починався з одного речення, яке стане згодом змістом усього його життя, неспокою, болю, туги і протесту». Іноді виникає враження, ніби персонажі опиняються в неоднозначній ситуації, як дід Христоня («Самотній листок»), не спроможний витравити з душі свого знущального жарту над хлопчиком-сиротою, дарма що той уже виріс і служить у війську.

Письменник часто лишає розвиток сюжетної лінії у нефінальній ситуації, даючи можливість читачеві самому з'ясувати, яка могла би бути розв'язка. Так, у новелі «Смерть кавалера» стрімка розповідь обривається на найвищій кульмінаційній точці, коли приголомшений Ігорко Човновий переживає глибокий стрес від усвідомлення, що довколишній світ виявився наскрізь фальшивим. Захоплення підлітка новим замполітом Валерієм Максимовичем – героєм Радянського Союзу обернулося обвальним розчаруванням, коли орденоносець не захистив учнів

ремісничого училища, обурених неякісним харчуванням. «Кавалер» разом із директором школи, який втілював еталон радянської влади («завжди наскакує зненацька», «крикнув так, що Ігорка аж струсонувало», «скошені очі налилися кров'ю і зробилися тупими, як у незрячого»), прикриваючись поширеною демагогічною фразеологією про народ, що «взуває вас і вдягає», про батьків, що «полягли смертю хоробрих» тощо, вчинив жорстокий «суд» над непокірними. Їх навіть було обізвано «політичними диверсантами». І коли обурений Ігорко побачив, що «перед лінійкою стояло їх два – два Валерії Максимовичі», то йшлося не лише про оптичний ефект зору, крізь сльози, а й про заявлені у підтексті подвійні стандарти комуністичного режиму, що зумовлювали появу амбівалентних індивідів. Система, перетворюючи дітей на майбутнє слухняне знаряддя своїх утилітарних інтересів, замаскованих гаслами про «щасливе дитинство», вже змалку привчала їх до тоталітарного дискурсу, до армійських порядків, що панували ремісничих училищах з обов'язковим ходінням у колонах, лінійками, спеціальною формою одягу тощо, травмувала чисті душі, що Гр.Тютюнник пізнав на собі, навчаючись у Зіньківському ремісничому училищі №7, а пізніше відбув чотиримісячне покарання у колонії на Полтавщині за те, що самовільно (насправді захворів) покинув роботу на харківському заводі ім. Малишева. Інтуїтивно розкривши собі сутність абсурдної дійсності, ще гаразд не усвідомлюючи її сенсу, Ігорко поки що пережив болючу ініціацію. Водночас його прозріння викликало страх серед оточення. Тому майстер Полуляк намагався незграбно заспокоїти підлітка: «Цить, дурнику, цить!.. Ах ти ж біда... Захворів хлопець... Ну що б ти робив? Захворів хлопець...»

Прозаїк на задовольнявся лінійними структурами сюжетотворення, тому застосовував прийоми тексту у тексті, що властиве новелі «Червоний

морок». Принаймні, таке враження викликає почута персонажем оповідь колишнього фронтовика, яка викликає асоціації із монтажним прийомом, практикованим у кінематографі, як і пейзажні вставки, вживлені у наративний простір. Потрапивши у два паралельні хронотопи, головний герой розмірковує над співвідносністю їхніх вимірів, над тими випробуваннями, які випадають людям, що опинилися в різних просторово-часових, екстремальних ситуаціях, однак суть їхньої поведінки лишається типовою: «Дивна все-таки штука – людина. Є в ній якась рахубина. Живе вона в тобі до нагоди непомітно, безболісно, як дихання. А потім, дивись, так тебе струсоне, що аж ноги підламуються». Мудра у своїй невишуканій простоті сентенція героя, який не любить «слухати про сумне», виявляє його характер, здатний на спротив зовнішньому руйнівному тиску, засвідчує вольове уміння відстояти своє ество, вдатися до екзистенційного вибору. Контрастування персонажів спостерігається не у всіх новелах Гр. Тютюнника, який спростовував практику розмежування їх на позитивних та негативних. Таким, зокрема, був нічим не примітний, «зовсім не годящий до будь-якої роботи» Онисько з новели «Гвинт», яку письменник написав під впливом однієї репліки із роману «Вир» Г. Тютюнника: «Гвинт наче невелика штука, а без нього олії не зіб'єш». Взявши за основу таку деталь із братового твору, Гр. Тютюнник розгорнув її у несподіваний новелістичний сюжет з неоковирним персонажем, якому ніколи не таланило: випадково знайшовши гвинт, він несподівано для себе він став співвласником олійні, але доля посміхалася йому не довго. У фатальному глухому кутку життєвих невигод опинилася і «чепуренька, метка, хоч і трохи підтоптана дівчина» Палажечка, якій ні з ким одружитися, «позаяк хлопців, її однолітків, призвано на службу, а ті, що демобілізувалися я, побачивши світу, в селі залишатися не схотіли»

(«Печена картопля»). Герої творів Гр. Тютюнника різнилися від штучних персонажів «соцреалістичної» прози, зокрема виробничої, привертали увагу читача життєвою правдоподібністю, «простотою, без претензійністю розповіді», ліризмом збірки «Зав'язь», що мала «композиційну стрункість, відшліфованість оповідань, і граничний лаконізм його письма при максимальній емоційній та змістовій наповненості кожного слова».

1968 р. Гр. Тютюнник отримав премію за оповідання «Деревій» на конкурсі на краще оповідання, оголошеному редакцією «Літературної газети». Герой цього твору Данило Коряк, зовні непоказний чоловік, який немовби розчинився у буденщині, насправді природно почувався у рослинному світі, у своїй лісовій сторожці, де він проживав щоліта, охороняючи розсадник. Єдиним ганджем старого чоловіка була близькозорість, компенсована бачення світу на великій відставні («На два сажні все мені наче в тумані, а зорі бачу, хоч які дрібні»), що, мабуть, має свою приховану семантику, адже мовиться про особливе існування у метафізичних вимірах зі сталою шкалою цінностей, недосяжних для утилітарних інтересів. Цей момент уточнено під час його розмови із зятем Ігорем (друга редакція твору), який надто гостро засуджував вдачу обивателя, здатного любити «все блискуче і забуває про власні крила». Дещо задовгий, навіть пафосний монолог бентежить тестя, незвиклого до високих слів, та й самому авторові здавався чужорідним елементом, бо й справді «публіцистична вставка» порушувала цілісність твору, тому вона була знята в останньому прижиттєвому виданні «Коріння».

Наступного, 1969 року з'явилася книга, названа за оповіданням «Деревій». Вона складалася з кількох новелістичних творів та повісті «Облога», яка потвердила творчу еволюцію автора, якому вже було затісно в межах малої епічної форми. Випробування малого героя трагічною

дійсністю, жорстока наука боротьби за існування складала основу композиції твору, що мав автобіографічні ознаки з певними корективами: Григій мандрував окупованою територією України (від Слов'янська до Опішні) в одинадцять років, а герой повісті Харитон – в чотирнадцять. Правда, автор відмагався від автобіографічності, вважаючи, що такими «можуть бути тільки мемуари», а «випадок із особистого життя не ДОБОЛЮЄ [...] до художнього твору», в якому згадано не «свої жалі дитинства», а «жалі всього мого покління і багатьох без вини винуватих батьків». Самотній підліток був типовим образом воєнного лихоліття: він у чужому, насиченому смертями світі, мусив тамувати сором, старцюючи навмання «од села до села, од хутора до хутора», пережити важку ініціацію, дійти думки про абсурдність буття: «Як і навіщо я тут опинився, коли там десь далеко-далеко, моя хата, жовта акація, бабусина могила на піщаному Чебрецевому бугрі?..» Не спроможний з'ясувати для себе причини і мету воєнного божевілля, затіяного дорослими задля не зрозумілих йому, своїх політичних та утилітарних інтересів, він нарешті знайшов розуміння у солдата Калюжного, який не лише нагадував йому батька, а й привітав його «так лагідно, зраділо й усміхнено», навіть мав намір усиновити хлопця, проте загинув. Підліток лишився знову самотній на роздоріжжі понівеченого юного життя, де єдиною розрадою лишаяються спогади раннього дитинства, що вже здавалося ілюзорним, коли він «щодня купався в річці й бігав до молотарки – бабуся там куховарили, – а взимку ходив у луг пеньки бити». Водночас травмована пам'ять містила гіркотні алюзії на передчасно поруйновану родину, на втрату батька, на відхід матері, що асоціювався з лихою повинню, тощо. Виявляється, Харитон не мав повноцінного дитинства, до решти понівеченого війною, тому «у незміцнілій душі підлітка» з'являються «внутрішні крововиливи»,

який, дивлячись на заграву, «почував таку чорну нудьгу від своєї самотини та страху перед навколишньою тишею (село ніби вмерло), що не спроможний був поворухнутися і терп».

Типова для шістдесятницької літератури фабула забутих батьків на селі набуває трагічного звучання, розкриває смугу відчуження, що пролягла між сліпою жінкою Ганною та її «засекреченими» синами Грицьком та Мусієм, які після військової служби пристосувалися у містах, згадуючи про матір у «турботливих» листах («Вуточка»). Дійсність для них усіх здається примарною у поруйнованому родинному космосі. Водночас письменник, полемізуючи з визначальною настановою реалізму (зображення типових характерів у типових обставинах), звертається до нетипових образів. Так, в оповіданні «Поминали Маркіяна» мовиться про похорон чоловіка, закомплексованого на уявленні про абсолютизований, доведений до абсурду порядок, якому мусить беззастережно підпорядковуватися людина, офіруючи йому власну душу. Не дивно, що «над покійником ніхто не плакав, бо ніхто його за життя не любив: ні жінка, Стеха, весела й добра за вдачею, але зморена багато ротою сім'єю та Маркіяновими стусанами, ні односельці, ба навіть діти, що тільки й зазнали від батька якоїсь витрішкатої, часто-густо безпричинної лайки...», адже він не лишив по собі доброї пам'яті. Письменник лишається, як завжди, безстороннім оповідачем, дбаючи про точність і пластичну виразність неквапливого наративу, що складається з двох сегментів, власне похорону і поминальної вечері, що супроводжуються зміною настрою поминальників, та кількох мікро епізодів, «кожен з яких цілком завершений і має самостійне значення, але спаяний з іншими так міцно, що спроба вирвати його з контексту не тільки зруйнувала б художню тканину твору, а й позначилася і на розумінні його ідеї». Схожий персонаж наявний

і оповіданні «На переказі»: вихований радянським режимом Шашло – людина фанатичного обов’язку та подвійного стандарту поведінки. Змінивши низку посад, ставши нарешті лісником, він підставляє свої вулики до колгоспних і водночас розправляє із хлопчачками за «в’язанки обчухраної шелюги». Йому протистоїть фізично сильний німий Павлентій, якого в дитинстві скривдив Шашло. Парубок дістає із дна річки каміння і спродує людям як будівельний матеріал. Він живе у злагоді з природою. Письменник володів безпомилним вгадуванням злодія у злодієві, брехуна у брехунові, «проте в людині скривдженій – вгадати її біль і муку». Оповідання «Обнова» з біографічними алюзіями розкриває невідповідність життєвого призначення людини та злиденного її існування: Ванько не може сприйняти адекватно свого становища, тому що йому вдягти нічого, а його повоєнне помешкання схоже на хижу. Гордий парубчак закохався у дівчину – дочку всевладного голови колгоспу, з яким йому випало конфліктувати.

Гр. Тютюнник постійно вдосконалював форму оповідання, ненастанно експериментував. Результатами його творчого неспокою і художнього сумління стали прозові збірки «Батьківські пороги» (1972), «Крайнебо» (1975), «Коріння» (1978). У них зазнала зміни стильова манера, увиразнився реалістичний дискурс при стабільному внутрішньому кутові зору на довкілля, притаманному героям з характерними рисами простолюдю. Вони мали контраверсійну специфіку, тому що зберігали в собі духовну глибину – всупереч брутальній, деморалізованій дійсності з її фантомними обрисами. Здається, прозаїк дотримувався сковородинського принципу про оманливу, позірну зовнішність, якій протистоїть змістовно багатий світ людського серця, не довіряв явищам, заповнених різними заміниками ідеологічного штибу, намагався віднайти за її оболонкою

істотне. Відтак за плинним, ненадійним довкіллям завжди містилася неперебутня істина метафізичного змісту, і шлях до неї мав інтровертивне спрямування, через глибину душі. Прозаїк не просто реабілітував звичайну людину, яку влада перетворила на колгоспника, зробила із нього безправного раба, якого не знала жодна деспотична імперія, витиснула його у смугу виживання, що висвітлено у виповненій фантазмагоричними акцентами новелі «Медаль», коли нагорода «За трудову доблесть» втрачає свій сенс на тлі спорожнілого, напівголодного села. Так, в оповіданні «Кізонька», в основу якого покладена одна подія, мовиться про трагічні наслідки розселення, що виштовхнули людину природи у нестримні потоки деморалізації та виродження. Розкрито внутрішню порожнечу маргінала на прикладі Дзякуна, поглинутого речами («Син приїхав»). Втрата чуття землі аналогічна втраті життєвого космосу, на чому нагоошує прозаїк у новелі «Бовкун». Цей стан надто болісно переживає Микита («М'який»). Потрапивши на шахти, він не може адаптуватися знедуховленого до індустріального середовища («чорно у шахті»), в якому втрачено зв'язок із природою, усвідомлює, що поруйновані гармонійні стосунки з нею невідновні: «Одірваного не доточиш. А хоч і доточиш, то шво буде муляти». У шахті він працював з кіньми (якби хоч до живого, теплого»), у вільний час вирізав з дерева ложки та іграшки, які збував за безцінь, виявляв артистичну натуру, чужу для виповненої утилітарними інтересами цивілізації. Особливо потворних форм вона набувала у варіанті радянської дійсності з подвійними подвійними стандартами ставлення до людей: з одного боку ідеологія галасувала про турботу влади про трудящих, а з другого – панувала абсолютна байдужість до долі конкретної людини, що мусила самотужки виборсуватися з життєвих негараздів, спричинених цією ж владою, яка зніювала масову появу маргіналів,

роблячи їх нещасними навіть в ілюзорному благополуччі, як, принаймні, головна героїня з оповідання «Оддавали Катрю». Вона мусила тікати із безперспективного села («А що б вона тут робила – до свиней?»), шукаючи добра на Донбасі («Працювала в шахтарській їдальні чи то буфетницею, чи офіціанткою...»), там знайшла собі майбутнього чоловіка. Гр. Тютюнник був не безстороннім автором, до зарозумілого нареченого він ставився з певною зневагою, тому вирішив не вдаватися до поширеного сюжету одруження сільської дівчини із зарозумілим освіченим парубком, який перетворився на маргінала і «напевне вважає, що робить Катрі честь, беручи її з хутора»; насправді йшлося про Катрине безталання: «на батьківщині їй нікого було полюбити». Смуги відчуження пролягають між героями, які не можуть знайти спільної мови, тому що в переважній більшості втратили чуття материнської, але оживають, співаючи народну пісню. Їх лише на мить об'єднав генетичний код при несприйнятті штучних пісенних утворень на зразок «Із сиром пироги». В оповіданні «відсутня ідеалізація минулого», вагомою лишається проблема «моральних цінностей», яка розкривається при зіткненні великої національної культури та маскульту маргіналів, що його усоблюють молодий та дружко з «городських», безцеремонно демонструючи «велике пхе» до Катриних батьків. Суржик, наприклад: «Тарші! – гучно і впевнено виголосив Омелькович. – Фактічко, юридічко і практичко перед вами вже не молоді, а чоловік і жінка!...» Кожен герой характеризував сам себе за допомогою промовистої фрази, психологічної деталі чи жесту («Один жест – і ціла людина, і вже наша уява активно працює, домальовує її»), що його прозаїк «вивіряв, навіть звіряв на собі». Образ містився в кожному абзаці, але не повтрювався в іншому. Катря не має життєвої перспективи, вона у фіналі оповідання виїжджає у безживний позапростір «космополітичного

зросійщеного міста», перед лицем якого увиразнювалася «національна травма [...] в образі пораненого українсько-селянського світу». Очевидно, тому воно має іронічну назву – «Оддавали Катрю». Воно має новелістичну основу із порушенням композиційних нормативів, має задовгу експозицію із зав'язкою та уповільненим розвитком дії, що завершується активізованою кульмінацією та стрімкою розв'язкою. Для нього сюжет полігав у «простеженні руху душі на якомусь короткому чи довгому відрізку життя», асоціювався із ключиком, яким «відмикаєш одні дверцята в його душу, потім ще, потім ще...» Аналогічна душевна порожнеча виповнює оповідання «Син приїхав» із простою сюжетною схемою: надзвичайно практичний і цілеспрямований Павло Дзякун завітав до батьків у село Ковбиші на новому «Москвичі». Він чітко проектує своє життя, що складається з етапів кар'єри та матеріальної вигоди («всьо в наших руках»), репрезентує українця, який нарешті позбувся етноментального кардіоцентризму, але і не знайшов себе у прагматичному світі, обмежившись псевдоцінностями маскульту. Він навіть втратив природну властивість спілкуватися з людьми, дивився «малорухомими риб'ячими очима» на знайомих йому змалку селян «понад їхніми головами». Павло Дзякун був типовим представником маргінала, який, ставши соціально-психологічним явищем, так і нічого не спромігся «взяти доброго з міської культури, а свою душевну порожнечу трактував як «визволення від усього «мужицького» та знак вищості». У звертанні до матері він не знаходить іншого, як сказати «Мамо, як у вас нащот стірального порошка? Нет? так я пришлю по приїзду». Це оповідання, як і чимало інших, письменник писав важко, почувався після його закінчення, як «вимолочений у два ціпи сніп жита». Мовна індивідуалізація персонажа – переконлива. Письменнику закидали, що він занадто багато пише про

село, а не про робітничий клас, на що письменник відповів, що молода новелістика позбувшись «брехливого романтизму», почала аналізувати те, що найближче кожному українцю – нелегке життя «нації корінних хліборобів», і в цьому немає нічого дивного. Основний герой його творів – переважно традиційний, зізнавався, що його герої – тітки, дядьки, діти, юнаки, шахтарі, механізатори – є синонімом слова «народ». Але переважно це був селянин вже в контексті соціуму ХХ ст., який не розтратив свого колоритного характеру. Письменник ніколи його не ідеалізував, завжди у сприйнятті сучасників лишався «суворим реалістом-літописцем сучасного українського села», який створив «цілу галерею повнокровних сільських типів», хоч вульгарна критика дорікала письменнику, ніби він пише «не про те село і не про тих селян», а деякі здібні до літературної творчості автори, апелюючи до європейських модерністів, вбачали у такій прозі із такими героями – анахронізм. Письменник спростовував ці тенденційні припущення. Вражала «психологічна витонченість і делікатність» природної натури, «безмежна вразливість і пластичність людської душі» героїв його повідань, які потрапляли у «вічні колізії, коли чулисть стикається з нечулистю». За спостереженням Р. Іваничука, Гр. Тютюнник запроваджував «правдиве, жорстке, вивірене авторською вимогливістю слово, яке само собою відкидало половину банальності, наліт сентиментальності, було оголене, немов відвіяне зерно, й не поступалося стефаниківському слову». Йшлося про екзистенційний вибір, єдино можливий у ситуації куфайчаного абсурду буття через віднаходження етногенетичних основ, дискредитованих радянською пропагандою, тому часто здоровий скепсис ставав запобіжним засобом відпору панівним структурам, прихованим бунтом проти них. Гр. Тютюннику був близький В. Шукшин «за духом творчості і за манерою». Він переклав «Калину

червону» російського письменника на українську мову, вразивши читачів високою культурою мовної інтерпретації, коли перед вже постав «Шукшин Тютюнників», «пластичніший, ніж в оригіналі, стилістично гнучкіший».

Гр. Тютюнник звертався до читача «словом здебільшого стриманим, буденним, у карбованих епізодах його новел є щось од того чорного кутого металу, з яким авторові доводилося мати справу в житті не раз». Письменника, переконаного, що «літературу за всіх часів робили люди, які вмiли носити правду за пазухою», задовольняли звичайні, позбавлені ефекту життєві ситуації, покладені в основу фабули, у межах яких розігрувалася драма звичайної людини з інтелектуальними та артистичними задатками, творчими можливостями, душевною глибиною, проте позбавленої можливості у деперсоналізованому суспільстві самодійснитися як іманентна особистість. Така неадекватність править за визначальну інтригу багатьох оповідань Гр. Тютюнника, що мають нешаблонну композицію («Дивак», «Нюра»), в яких порушено екологічні й моральні проблеми. Вона може бути як динамічною, так і статичною. Наприклад, оповідання «У Кравчини обідають» викликає враження, ніби нічого не відбувається, події розгортаються в особливому метафізичному часопросторі, що вражає своєю статечною ритмікою. Недарма головний герой – коваль Юхим Кравчина, який асоціюється із персонажем кіноповісті «Поєма про море», самозізнається у своєрідній максимі: «Я, синоцю, вічний. Я – як той перепет-мобіле! І ти підростеш – будеш вічним двигуном. Хто робить – то й двигун». Неабиякий працелюб, він різниться від інших селян невмінням бути собі на думці, дбати про власну вигоду («Юхим цього не любить. Юхим любить навпаки»), тому часто хвалиться про власний добробут, зазвичай перебільшуючи його, дивує всіх своєю щедрістю, тому його вважають непрактичним господарем. Таким же

дивакуватим видається і дядько Никін з однойменного оповідання, не спроможний на купецькі хитрощі: коли вирушає до магазину на своїй триколісці, то тільки для душевної розради, постійно вигадує собі нову роботу, аби умістовнити буденне одноманіття. Ці персонажі доповнені портретом Санька Бруса із присвяченого В. Шукшину оповідання «Дикий». Герой твору, позбавлений чуття розрахунку, прагне бути в осередді соціуму не для бесіди, а для того, щоб позбутися внутрішньої нудьги, любить слухати солов'їв у лузі попри зовні грубувату вдачу, що дається взнаки під час його спілкування із Софійкою. Він проявляє свою проникливість у розмові з дідом Хвилею про дерев'яні і залізні хрести, що викликали протилежні асоціації, спричинені гримкотінням Якова Великодного, який укривав власний хлів поблизу кладовища. На противагу дивакуватим героям на кшталт Сенька Бруса Свирид («Бовкун», перша назва «На чорний день») перетворив своє життя на колекціонування різних, часто йому не потрібних предметів, мав приховану ідею дочекатися, допоки космонавти відкриють ще одну залюднену землю, аби довідатися, чи будують хати «так, як у нас, чи, може, не так». Прозаїк майже ніколи не осуджує чи схвалює поведінки своїх героїв, не вдається до оцінних суджень ситуацій, в яких вони опинилися, навіть якщо у підтексті спостерігалася до них авторська симпатія, як в оповіданні «Три плачі над Степаном», де зображена антитетична ситуація до «Поминали Маркіяна». В даному разі покійник лишився у людській пам'яті доброю і щедрою людиною, яка завжди допомагала іншим. Навіть лишившись самотинно «під сосновими вінками у саморобних квітах», він невіддільний від доколишньої природи, від яблунь, бо згадувалися його слова: «страх люблю, як на яблуню у спілих яблуках сліпий дощ іде... Тоді вони й плачуть немов, і сміються...» До речі, назва твору спочатку була «Сліпий

дощ на яблука». Ці оповідання ввійшли до складу збірки «Батьківські пороги», до якої були залучені твори із попередніх видань, зокрема «Дивак», «Деревій», «Холодна м'ята», «Печена картопля», «Проти місяця», «Обнова».

Притчевий підтекст прозових творів Гр. Тютюнника не підлягає простому декодуванню, потребує особливої герменевтичної практики прочитання, постійного наближення до тексту, якого при ненастанних, дедалі точніших інтерпретаціях ніколи не можна повністю досягнути. Надзвичайно важливою у його оповіданнях та повістях була семантика моральних імперативів, що ввібрали в себе досвід народної етики, яка часто на прикладах незіпсутої цивілізацією дитячої душі утверджувала свої гуманістичні цінності, на що звернув увагу О.Гончар: «Ось воно те, що потрібно людям і літературі. Щоб не забувала, якою вона повинна бути». Гр. Тютюнника зазвичай вважали «побутописцем за його виняткову точність і правдивість», проте не понижували і «ліричний дар», що проявлявся у його новелістиці, найповніше розкритий у циклі «Крайнебо», в якому помітна присутність автора: «Коли ж мій зір вигостриться, звикне до припізнілих випарів над видолинками, тоді я знову побачу крайнебо між кручами і знову піду». Так самозізнається він у циклі «Прослідок», де ніби йдеться про філософічне спілкування із фіктивним героєм, якого умовно названо схожим на Кирила Коряка з оповідання «Деревій» дядьком Ігорем, бо наратору «всі Ігорі, які тільки є, видаються [...] людьми розумними й лагідними». Наразі актуалізована особлива семантика, від декодування якої залежить розуміння долі персонажа, який мусить торувати свій життєвий шлях, не збочуючись, спираючись на людський досвід, збережений у глибинах національних архетипів: «Стежки нема, а прослідок, як придивишся, знайдеш». Цикл складається з чотирьох новел

«Прослідок», «Груші з копанки», «Людам на добро», «Колиска». Їхні персонажі – такі ж альтруїсти, як і дядько Ігор: баба Марфа замислюється над тим, що його зробити корисного для людей, дід Терешко різьбить ложки та іграшки, задарма роздаючи їх перехожим, чоловік дістає для дитячої гойдалки дошку з річки, бо йому шкода рубати живе дерево. Коли вони здаються навіть дещо ідеалізованими, що не характерно для прози Гр. Тютюнника, то подібний до них щойно демобілізований робітник депо Іван Срібний з однойменного оповідання вписаний у цілком реальні обставини, дарма що він виявляє нетипову великодушність, зголошується опоночі вивантажувати дошки із вагону, аби тільки Тур, якого робітники іронічно прозвали робітниками Начальником, не зняв «душ чотири з весілля». Для парубка це звичайний вчинок, в якому він не вбачає нічого особливого. Твір мав різні варіанти. У першому, правдоподібнішому, опублікованому у журналі «Вітчизна» (1975. – Ч.11) текст обірвано питанням Наталі «Можна, я вас подожду?», яка прийшла до Івана, то в другому, що увійшов до складу збірки «Крайнебо», розв'язка завершена іронічною фразою головного героя, який відмовляється від форменної шинелі, запропонованої Туром («Ні... Це не те, Начальник!.. Не те, Начальник. Свою солідарність зі мною ви мали можливість продемонструвати вчора») та примирливою констатацією видзвонювання кранового дзвінка у складальному цеху. В такий спосіб Гр. Тютюнник полемізував із так званою виробничою літературою, з якої була вилучена жива людина.

Коли Іван Срібний постає гармонійною, цілісною натурою, то Нюра з однойменного оповідання викликає зневажливу реакцію, тому що цей фемінізований персонаж, повністю взалежнений від дружини, не виявляє чоловічих вольових рис. До речі, він мав свого прототипа. Його підказав

Гр. Тютюннику П. Засенко, розкриваючи творчу ситуацію, коли прозаїк довго вживався в цей нестандартний образ, аби «ненав'язливо, але зримо» в оповіданні була присутньою «обставина часу, саме Нюриноного часу», яка здається примарною, недарма герой часто повторює слово-паразит «немов», дивиться на світ «пісними очима». Односельці ставилися до нього, колишнього бухгалтера, заможнішого пенсіонера зі зневагою («Живуть Нюри, як коти!») ще й тому, що він мав трьох незаміжніх дочок, мусив переживати їхнє безталання під музику сільських весіль. Трагедія звалилася на його родину несподівано, коли найменшу дочку Маню покинув наречений, якого вона вже привозила на оглядини до батьків. Приголомшений Нюра втратив будь-яку перспективу, він «невидючими очима дивився кудись мимо хат, садків, городів, навіть мимо самого неба». Прозаїк не лише розкрив глибоку травму свого героя, а й порушив серйозну проблему невідповідності зовнішньої, позірної оболонки та внутрішньої сутності людини. Дарма що всі забули за прізвиськом Нюра справжнє прізвище Івана Кирячка, він лишався таким же делікатним, як і в молодості, який, «йдучи селом, обминав кожен мураху на стежці, аби її не повередити», що він мав різьбярський хист, тонке артистичне чуття, що потьмарилося серед буденщини та бухгалтерського фаху. Як помітила критика, письменник «більше ставить питань, ніж дає відповідей на них». Гендерні відношення з порушенням патріархальних уявлень висвітлені і в оповіданні «Устим та Оляна», стосунки персонажів якого виходять далеко за межі побутових стосунків, коли чоловік мусив робити всю домашню роботу, цікавився книжками («щоб не видумане було»), почувався гармонійним з довкіллям. Натомість його недалека і ледачкувата дружина постійно нарікала «Вп'єть позіхи пішли, тепер цілий день голова болітиме...», не схвалювала чоловіче захоплення: «Треба ото менше

книжок жерти, тоді й спатиметься». Гр. Тютюнник використовує кілька промовистих штрихів, які дають вичерпну характеристику героям. Фабульна ситуація ускладнена подружньою зрадою Оляни, якій Устим не надавав особливого значення, любив пасинка Петька, як рідного сина, іноді поринав у мінор, посилений осінніми враженнями, бо «земля восени пахне краще, ніж завжди. Втомою пахне». Тому про нього склалася думка, що «він тільки збоку глянути – мужик», а насправді «ягнятко боже». Очевидно, Гр. Тютюнник намагався коригувати свої ранні переконання, мовляв, чоловіки не любляють, коли б ними керували, прагнуть «бути сильними і поблажливими», натомість жінки «люблять у чоловікові силу, і якщо не знаходять – починають шукати в інших». Гендерні мотиви розкриті і в оповіданні «Кізонька», за яке Гр. Тютюнник отримав медаль «Золоте перо» (1979) журналу «Сельская молодежь», де воно було опубліковане. Нескладна фабула твору присвячена нерозділеному коханню, коли Степан змушений був розлучитися із невірною Даркою, дарма що не міг без неї жити, дарував їй навіть «зальоти дівочькі». Сповідуючись не байдужій до нього сусідці Стесі, він не припускав думки, що міг би зловживати її доброзичливим ставленням до нього.

Особливе місце творчій біографії Гр. Тютюнника посіла новела «Три зозулі з поклоном», вперше опублікована в журналі «Ранок». Тут «що не слово, то камінчик до суворої й прекрасної фрески про трагізм не здійсненого, та вічно живого кохання». Недарма вона мала присвяту «любові всевишній». Твір був навіяний піснею бандуриста (кобзаря?), яку почув письменник в Ірпінському Будинку творчості, викликала в автора важкі спогади про рано втраченого батька. Прозаїк мав намір одну із своїх книжок назвати «Тато». Розкриваються толерантні стосунки між Марфою Ярковою та засланим до Сибіру Михайлом і його дружиною Софією,

образи яких репрезентовані концептами анімуса та аніми. Обидві жінки добре знали сердечні переживання одна одної, обидві були закохані в одного чоловіка, але Софія дозволяла Марфі перечитувати «письмомце», була мудрою жінкою, що засвідчувало і її ім'я, з розумінням пояснювала синові Марфині почуття: «Вона любила твого тата. А ти на нього схожий...» В одному з листів Михайло зізнається, що коло нього «ходить Марфина душа нащасна», тому просить дружину відвідати її і сказати, що він «послав їй три зозулі з поклоном», не знаючи, як «вони перелетять Сибір несходиму, а чи впадуть від морозу...» Три сакральні зозулі втілюють у собі звістку про сублімацію, духовне оновлення і надію на майбутнє. Українці здавен вірили, що зозуля-золотоключниця зберігає ключі від ирїю, куди вона прилітає першою а відлітає звідти останньою. У новелі три зозулі виконують особливу інформаційну функцію: для Михайла вони мусять виконати заповідну думку, звільнити його душу від важкого тягара, для автора – закодувати зміст новели, для читача – дати відвідний ключ прочитання. Інші образи новели також мають архетип ний сенс, як-от сосна, що репрезентує світове дерево, недарма вона названа «татовою». Композиція «Трьох зозуль з поклоном» ускладнена, вона містить новелу в новелі, тобто низки сюжетно завершених вставних епізодів, що виконують автономну функцію в межах твору. Складалося враження, ніби новелу, як і чимало інших творів Гр. Тютюнника, проймає великий сум, але не «романтично-сентиментальний, красивий. Ні. Важкий. Застиглий. На самому денці його лежала зболена твердість». Не один сучасник спостеріг, що прозаїку «так проймався болем свого героя, що часом сам починав хворіти». В цьому полягав «секрет» його творчості, сутність якого намагався випитати один із письменників: «Повна душа болю! Передаю секрет – біль... Так ви ж його не візьмете...»

Осібнo у доробку міститься повість «День мій суботній» Гр. Тютюнника, вперше опублікована у журналі «Студенческий меридиан» (1975), в українських періодичних виданнях «Вітчизна» та «Дніпро» ««замерзала» на рівні версток». Сам автор у листі до перекладачки Ніни Дангулової називав його оповіданням про молоду людину, без прописочну і безквартирну, дуже чесну порядну та інфантильну». У творі помітні автобіографічні ремінісценції автора, який Гр. Тютюнник проживав у крихітній кімнаті на Андріївському узвозі неподік від Андріївського собору. Ставши киянином, людиною міської культури, він своїми почуттями «зоставався на Полтавщині, в сільських краях свого дитинства», так і не відбувшись, на припущення Є. Гуцала, «співцем міста». Проте Гр. Тютюнник спростував поширене уявлення, ніби «протиставляє село місту і бачить в останньому джерело всякого зла», доводив, що немає «сільської», «міської», «учительської, слюсарної, прокатної» літератури, є тільки талановита. Пошуки маргінала, який відірвався від сільських ґрунтів, але ніяк не годен адаптуватися до міста, свого призначення в одноманітній буденщині урбанізованого буття. Головний герой Микола Порубай закоханий у незнайому дівчину, відчуваючи в ній «щось рідне, дороге», хоча дає собі звіт, що стосунків між ними, «по суті, немає. Адже ми спізналися лише очима, обізвилися лише душами». Схильний до категоричних суджень («кохання – це найчистішої води гра»), він дистанціюється від сусідки, яка пильно стежить за ним, та її «пристарілої» дочки. Микола Порубай не приховує свого іронічного, іноді саркастичного ставлення до пристосованців та інших аморальних типів, на кшталт кербуда Калінкіна, в якого від людського ества лишився тільки «Пшик! та ще бажання здерти... хабар». Головний герой не може вибачити собі приниження, коли він був змушений був просити у чиновника законне

право перебути зиму у благодійній комірчині. Безпосередній керівник Миколи Порубая, Директор Товариства, типовий конформіст Іван Захарович Ясько, який приховує своє чиновницьке єство під маскою благородного трудівника. Микола Порубай не сприймає настанову давніх філософів «Приховуй своє життя», протиставлює їй імператив відкритої душі, на чому наголошує під час розмови із колишнім інститутським другом Степаном. Особливо його непокоїть практика неадекватного тлумачення світу як тексту, тому, виявляючи такі інтерпретаційні невідповідності, він вдається до насмішки, іронії і сарказму. Перевага надана, за спостереженням А.Шевченка, прямому викладові думок, проте головний герой не стає авторським резонером, а сам письменник намагається вийти за межі тексту, даючи простір наратору.

Паралельно Гр. Тютюнник пише повісті «Климко» (1976), «Вогник далеко в степу» (1979), що разом із «Облогою» складають автобіографічну трилогію. Лариса Мороз зауважила спроби літературознавців з'ясувати жанрові особливості цих творів, трактованих як повість-драма, повість у новелах, лірико-документальна повість; у них «наявні елементи всіх трьох підвидів», хоча в останній повісті додається ще й «ігровий» сюжет. Повість «Климко» схожа на «Облогу», може сприйматися як варіант чи продовження попереднього твору про сирітську долю, але з певною відмінністю у поведінці головних героїв. Коли Харитона поглинуло позасвіття воєнного абсурду, лишаючи його у ситуації непевності, то урівноважений Климко, виповнений чуттям відповідальності, усвідомлює свою присутність у ньому, намагається досягти сподіваної мети – повернутися додому із добутою у Слов'янську сіллю, не дарма первісна назва твору була «По сіль». Головний герой змушений передчасно подорослішати, він нічого не сприймає на віру, часто полемізує із собою,

активно шукає відповідь на складні питання фатальної дійсності, знаходити адекватні рішення, як у випадку з учителькою та її немовлям, з якими він поділився своїм небагатим «скарбом», під час зустрічі із німецьким вояком, що наразі виявився чехом, який дав голодному парубчаківі галети, змушений був переборювати голод і холод, гартувати у собі пасіонарні риси, спізнати «пекло, що його неможливо було нести в собі, адже воно поволі, проте послідовно вбиває». Гр. Тютюнник одним із перших своєю прозою засвідчив зміни у воєнній тематиці, коли замість зображення батальних сцен першорядне значення відводилося художньому осмисленню важких випробувань українців на території, окупованій німецькими фашистами, відбувся «поступовий зсув «фокусу»», переацентовуючи наратив «у бік жіночих і дитячих доль на війні», що спостерігалось в аналогічних творах А. Дімарова («Діти»), Р. Харчука («Теплий попіл», «Крижі», «Облава», «Двоє» тощо), В. Близнеця («Мовчун», «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сіміург»), М. Вінграновського («Сіроманець», «Первінка»), Є. Гуцала («Мертва зона», «З вогню воскресли»), які спромоглися подолати інерцію, коли «дидактичне начало нерідко підпорядковало собі художнє». Вони писали твори «не так «для дітей», як «про дітей», здійснювали обережний прорив тематичного обмеження, нав'язаного письменству радянською ідеологією, яка завжди з підозрою ставилася до людей, що виживали під владою третього райху, заперечувалася помпезна серія «Юні герої» чи варіації на кшталт «Таємниці соколиного бору» Ю. Збанацького. Опинившись у трагічній ситуації війни, Климко приходить до висновку, що його самотність зумовлена ворогом, який окупував його землю, позбавив родини, домівки, щасливого дитинства. Він поводиться природно в екстремальних ситуаціях, коли захищає незнайому дівчину від поліція або

допомагає червоноармійцеві тікати з полону, хоч сам гине від фашистської кулі. Трагічний фінал парубчака не має героїчних ознак, тому набуває особливого катартичного струсу. В основу повісті «Вогник далеко в степу» покладено нележку долю Павла та його друзів, трьох Василів – учнів ремісничого училища, змушених виборювати собі право на життя у важкі повоєнні роки. Тематично близька до оповідання «Смерть кавалера», вона все-таки дає певний просвіток для героїв, які самотужки віднаходили критерій людської доброти, у чому були переконані родичі Павла, зокрема переконана, що «всі люди красиві, як добрі» мачуха Ялосовета, схильний з гумором переносити житейські негаразди старий майстер Федір Демидович та ін. Підлітки постають не ідеалізованими. Вони, як і всі діти, неможливі без бешкетів. Часто в таких випадках отримують повчальні уроки, Коли, наприклад, дід Штопало пригощає їх абрикосами, які вони хотіли красти у його садку. Зазвичай головний герой перебирає на себе функцію наратора та актора, оповідаючи про лопати, виготовлені із снарядних гільз, перше побачення із старшою за віком дівчиною, у якої однолітків забрала війна тощо. За твори «Климко» та «Вогник далеко в степу» прозаїк став лауреатом літературної премії ім. Лесі Українки (1980). На такій підставі, за спогадами Вал. Шевчука, з нього хотіли «зробити дитячого письменника», тобто вважали письменником для дітей, що викликало у нього немалий подив. Він пережив таке сум'яття, тому що спровокував його власною творчою практикою, будучи автором кількох книжок, справді адресованих зовсім юному читачеві («Ласочка», 1970; «Лісова сторожка», 1971; «Степова казка», 1973). Персонажами деяких творів часто були птахи і звірі – гайворон («Однокрил»), вепр («Нічний злодій») та ін., які репрезентували одушевлену природу. Оповідання часто об'єднувалися довкола одного героя. Головним героєм у збірці «Лісова

сторожка» був Данило Коряк, відомий вже в оповідання «Деревій», та песик Кузька, що виконує роль наратора. Невимушена фіктивна оповідь ведеться з погляду собаки, що почувається вільно к природному середовищі, спостерігає за поведінкою свого поважного господаря, якого зустрічає ліс, немоби « тата: гілля немовби одхиляється з-понад стежки, щоб він часом не вдряпнувся, пеньки немовби одступають од неї, щоб він часом не спіткнувся». Особливої події тут немає. Просто Данило Коряк простує до своєї роботи із вірним собакою, але сам текст переповнений тонкими враженнями від довколишнього світу, поданими через собаче сприйняття. Привертав увагу мотив природньої людини, пильна увага до деталей, наприклад, до речей, що зберігалися у дідовому лантусі, чи опис «хатки об однім віконці й під соломою». Можливо, така увага до конкретних предметів, замилювання ними були навіяні романом «Робінзон Крузо» Д. Дефо. Другу групу оповідань, що захоплюють ненав'язливою правдоподібністю, об'єднує рибалка дід Арсен. Фабула подеколи має загострену інтригу, пригодницький пафос, напружений стрімкий розвиток дії: побутова картина життя рибалки з елементами таємничості і м'якого гумору («Біла мара»), лірична зворушлива новела про дружбу людини і лисеняти («Ласочка»), комедійна новелета «Бушля» із тонко виписаними ескізами річки, дощу. Збірка «Степова казка» містить кілька оповідань («Забутий курінь», «Як свисне бабак...», «Небезпечний приятель», «Ходи, біда, стороною»), видається нетиповою у літературі для дітей, тому що Гр. Тютюнник не схильний до стилізації як жанру, так і дитячого мовлення. Принаймні, починаючи історію Куреня, письменник не вдається до формульного зачину («жив собі» тощо), а пропонує свій варіант: «Ніхто вже й не пам'ятає, відколи стоїть посеред степу отой Курінь – хатка не хатка, бо ні стін, ні вікон, ані димаря; одначе й стіжок не стіжок, бо двері

є». Далі виявляється, що він перейняв від діда Демида людську мову, відкрив у собі таємниче життя. зокрема і Якимсь підземельником» («без очей і з маленькими ямочками в щетині замість вух»), що наразі виявився делікатним Кротом Звичайно, прозаїка не випадає ставити водноряд із Ш. Перро, Г.-К. Андерсеном чи Сельмою Лагерлеф, адже навряд чи «він будь-коли писав спеціально для дітей», але, вводячи своїх юних героїв у центр напруженого наративу, він «підсвідомо намагався воскресити, повернути (а не позбутися!) з глибини своєї свідомості все найсвітліше і найчистіше», робив «виклик тому абсурдному, чужому зовнішньому світові. що його оточував, робив це для дорослих», «уражених корозією життя», як і А. де Сент-Екзюпері («Маленький принц») чи Е. Гемінгвей («Старий і море»). Але його повісті виходять за межі літератури для дітей, зорієнтовані на дорослого реципієнта, як і твори В. Дрозда, Д. Міщенко, Є. Гуцала, В. Близнеця.

Деякі новели Гр. Тютюнника зазнали цензурного втручання, навіть друкувалися зі зміненою пильними редакторами назвою. Так, «Іван Срібляний» у двотомному виданні вибраних творів (1984-1985) мав заголовки «Коли сходив місяць», новела «Три плачі над Степаном» позбавлена домінантного образу «Сліпий дощ на спілі яблука», без якого годі збагнути її сенс. Деякі твори так і не були опубліковані за життя автора, а саме новели «Медаль», «Сміхота», оповідання «Кізонька», повість «День мій суботній». Деякі тексти були зіпсовані втручанням цензорів та редакторів. Так, у новелі «Три зозулі з поклоном», що з'явилася на сторінках журналу «Ранок» (1977. – Ч.5) після того, як Гр. Тютюнник забрав її з журналу «Дніпро», вираз «Сибір несходиму» було підмінено на «цей світ несходимий». Аналогічні операції було вчинено і з іншими творами письменника: «Обмарило», «Нюра», «Іван Срібний» тощо.

Наприклад, під час публікації в журналі «Вітчизна» (1973. – Ч.3) з оповідання «Нюра» була викреслена важлива фраза головного героя «Людину тепер ніхто не бачить!» Підкорочена новела «Устим та Оляна», як іронічно висловився Гр. Тютюнник нагадувала сумнозвісну «Охрїмову свитку». Письменник завжди протестував проти «щупаків, котрі обгризають мої новели», тобто проти некоректних правок, тому, якщо такі траплялися, просив не друкувати її з копіями, що з'явилася у цілісному вигляді в «Літературній газеті». Часто прозаїк, не витримуючи зусиль редакторських зусиль, внаслідок чого оповідання «розпадалися», забирав їх із періодичних видань. Але траплялися випадки, коли йому вдавалося відстояти деякі твори. як-от повість «Облога», яку в російському перекладі вимагали переробити, зняти деякі картини та персонажі (батька, солдата, який п'є горілку, міркування Калюжного про міщанство), зокрема батька. Будучи послідовно принциповим, Гр. Тютюнник переконував перекладачку Ніну Дангулову, що «не можна людину двічі викинути з життя – спершу живого і вільного, потім знищеного Бог відає за що», запевняв: «викидати те, що було і є правдою, хоч крихітною (якщо вона, звичайно, не мізерна), не можу. Це блюзнірство, цинізм».

Гр. Тютюнник міг імпровізувати (Г. Булах), вражав «талантом вільної, невимушеної розповіді», перевтілення у того характерного суб'єкта, про якого розповідав (Є. Гуцало), «грав своїх героїв, перевтілювався в них, перевіряв на людях все, що лягало на папір чи мало лягти». Письменник зізнавався, що дозволяв собі брати перо, «доки в голові «повністю не складеться річ», яку я хотів написати, тому своїх героїв бачив «чітко, ясно, до фізичного відчуття». Небезпідставно у сучасників складалося враження, ніби він «працював над словом усно», з чим не погоджується М. Григорів як очевидець творчої лабораторії

прозаїка, який не зберігав чернеток, натомість довго і наполегливо працював над словом («ох і намучився, доки зазвучало»). Те що, Гр. Тютюнник не цурався чернеток, засвідчує В.Дончик, посилаючись на рукопис оповідання «Син приїхав», отриманий від автора з його правками, та рукопис верстки повісті «Вогник далеко в степу». Прозаїк практикував такі артикулювання для апробації сценок і характерів «з майбутніх своїх оповідань, задуманих і продуманих, але ще не написаних». Траплялося, що він читав свої твори з пам'яті «повільно, виважено, вдумливо і точно, акцентуючи на кожному слові», як принаймні оповідання «Кізонька», «і той, кому доводилося слухати Григора, з напруженням і острахом чекав кінця, ще не відаючи, чим воно там завершиться, але передчуваючи невідворотний трагізм чиєїсь долі». З манерою його читання «жоден актор не міг з ним позмагатися». Неабиякі його артистичні здібності помітив М. Вінграновський, тому запросив його на Одеську кіностудію, де зіграв «як бог» роль революціонера у формі офіцера російської армії (фільм «Ескадра повертає на захід» чи «Далекі береги»?).

Самовимогливий Гр. Тютюнник виходив з переконання, що «написати добре – значить, не написати нічого зайвого». Він досить тонко розрізняв можливості і специфіку прозових жанрів, тому обґрунтовував свою схильність до малих епічних форм, адже, на його переконання, «не можна писати новели мовою роману».

ЛІТЕРАТУРА

1. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва // Слово і час. – 2001. – Ч.12. – С.32.
2. Іваничук Р. Чистий метал людського слова: Статті. – К., 1991. – 230 с.

3. Мороз Л. З любові й доброти (Григір Тютюнник): Літературно-критичний нарис. – К., 1984. – 360 с.
4. Тютюнник Григір Автобіографія// Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про Григора Тютюгика. – К., 1988. – С.23.

Світлана Кочетова

О. МАНДЕЛЬШТАМ В ЗАПАДНОМ ЛІТЕРАТУРОВЕДЕННІ. ІСТОКИ ТЕМИ

У статті розглядається вивчення творчої спадщини Й.Мандельштама західноєвропейськими та американськими літературознавцями. Подається короткий огляд монографій, присвячених творчості поета, що побачили світ у другій половині ХХ століття

В начале ХХ века в России появилась целая плеяда блистательных поэтов и прозаиков, чьи имена на несколько десятилетий практически выпали из истории русской литературы ХХ века. Осип Эмильевич Мандельштам был одним из таких писателей. Как отмечал О. Ронен, творчество О. Мандельштама долгое время оставалось для его соотечественников «...плотно запечатанной бутылкой, наполненной изысканно-волшебной поэзией и прозой, брошенной в бушующий океан насилия и разрушения и извлеченной лишь через четверть века спустя после его мученической смерти...» [7, с. 4].

В то время как в России произведения О. Мандельштама оставались «ворованным воздухом», именно деятельность западных литературоведов дала возможность сохранить память о том, кто на Родине считался аутсайдером. Изучение русской литературы ХХ века за рубежом началось еще в 1920-е годы и предпринималось главным образом русскими эмигрантами, среди которых можно назвать Д. Мирского, Н. Арсентьева, Г. Струве.

К 1930-м годам XX века за рубежом сложилась обширная литературоведческая панорама с множеством университетских центров. Западные университетские центры обладали разветвленной сетью издательств, журналов, справочных изданий. Литературоведческие работы зарубежных русистов, посвященные изучению творчества О. Мандельштама, послужили той необходимой базой, благодаря которой в 30-х годах появился целый ряд новых интересных исследований. Еще в 1932 году в Школе славянских и восточноевропейских исследований Лондонского университета Н. Струве включил в свой курс по современной русской литературе материалы о русских писателях-эмигрантах, а также об А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштаме и некоторых других писателях.

Одним из основоположников западного мандельштамоведения по праву является К.Ф. Тарановский. Он обратился к творчеству О. Мандельштама еще в 1930-е годы. В 1968 г. он организовал в Гарвардском университете семинар по изучению поэтики произведений О. Мандельштама. Среди учеников К.Ф. Тарановского – С. Бройд, О. Ронена. Наиболее известной работой К.Ф. Тарановского является книга «Essays on Mandelstam» (1976) [24].

Следует отметить, что за рубежом исследования русской литературы 1950-х – 1960-х годов имели публицистическую направленность. Зарубежных литературоведов интересовала главным образом судьба русских писателей. Из-за этого особенности проблематики и поэтики творчества русских художников слова уходили на второй план. В это время писали в основном о воздействии политики на литературу, о культе Сталина, о «ждановщине». Возможно, поэтому к 1970-м годам сложилось мнение о том, что судьба О. Мандельштама в какой-то мере затмевает достоинство его поэзии. Как заметил О. Ронен: «В. Набоков высказал

предположение (в интервью «Paris Preview», 1967), что рассматриваемая сквозь призму трагической судьбы, его поэзия кажется масштабнее, чем она есть на самом деле» [7, с. 5]. Однако, несомненно «... горькая история его страданий лишь привлекла всеобщее внимание к неповторимому совершенству его поэзии, но никак его не преувеличила» [7, с. 5]. Таким образом, в 1970-е годы возникла необходимость переосмыслить значимость влияния творчества О. Мандельштама на процесс формирования основных тенденций развития русской литературы XX века в целом. Этим, собственно, и вызван необычайный всплеск интереса зарубежных литературоведов к мандельштамовскому наследию.

Систематическое изучение творчества О. Мандельштама начинается за рубежом с 1955 года. В это время в Нью-Йорке вышло в свет «Собрание сочинений» О. Мандельштама на русском языке, подготовленное Глебом Струве и Борисом Филипповым. Следует отметить, что в СССР к этому времени последнее издание текстов О. Мандельштама датировалось 1928 годом. Второе издание сочинений О. Мандельштама было предпринято в 1964-1971 гг., а его дополнительный том вышел в 1981 г. В 1974 году Д. Курбулис выпустил справочник «Словарь стихотворной речи Осипа Мандельштама». Эти и многие другие издания составляют в настоящее время базу зарубежного мандельштамоведения.

В 1970-е годы за рубежом выходит в свет целый ряд монографий, посвященных жизни и творчеству О. Мандельштама. Первым таким исследованием является книга профессора Пристонского университета К. Брауна «Мандельштам» (1973) [12]. Данное исследование содержит подробную биографию поэта до 1925 года и развернутый комментарий к стихотворениям этого периода. В 1974 году выходят книги: «Осип

Мандельштам: пять стихотворений» [19] шведского русиста Н.О. Нильсона и небольшой этюд А. Коэна «О.Э. Мандельштам» [13], посвященный отношению поэта к иудаизму и его философии времени. В 1975 году увидела свет монография С. Бройда «Осип Мандельштам и его век. Комментарий к темам войны и революции в поэзии 1913-1923 гг.» [11]. А в 1979 году была опубликована одна из интереснейших статей другого ученика К.Ф. Тарановского – О. Ронена «Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама» [6].

Ученики и последователи К.Ф. Тарановского – известного югославского, а позже американского филолога-слависта, стиховеда – продолжили «дело» скрупулёзного изучения наследия О. Мандельштама. Его работы имеют основополагающее значение для современной англоязычной русистики. Многие ученики К.Ф. Тарановского стали впоследствии знаменитыми литературоведами. Ярким примером тому могут служить упомянутые выше О. Ронен и С. Бroyд.

В своих работах К.Ф. Тарановский исходил из идей представителей русской формальной школы. Формалисты центром своих исследований сделали художественную форму произведения, на которую до них не обращали особого внимания. В этом заключается их основная заслуга. Но формалисты несколько преувеличивали тот факт, что искусство представляет собой абсолютную форму, совершенно не зависящую от содержания. По мнению формалистов, искусство вызывает в читателе эстетический эффект посредством формы. Искусство является не чем иным, как совокупностью приемов. С точки зрения В.М. Жирмунского недостаток формального метода заключался в предпочтении, отдаваемом вопросам композиции перед вопросами тематики произведения. Несомненно, при исследовании художественного творчества необходимо

сочетать как изучение художественной формы, так и изучение содержания произведений, так как изучение формы является одним из путей осознания содержания произведения.

Следует отметить, что, так как К.Ф. Тарановский был продолжателем «русской формальной школы», его исследования творчества О. Мандельштама ярко отражают все ее «достоинства» и «недостатки». К.Ф. Тарановский неоднократно ссылаясь на слова О. Мандельштама: «На вопрос, что хотел сказать поэт критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан» [24, с.7] (Здесь и далее перевод наш – С.К.). Именно на вопрос «откуда пришел поэт» отвечает в своих работах К.Ф. Тарановский, несколько пренебрегая тем, «что хотел сказать поэт». В поэтическом высказывании О. Мандельштама, по мнению Тарановского, нет ничего случайного, немотивированного. Чтобы постичь его мир, необходимо изучить все то, что из культурного наследия было освоено самим поэтом: «Не только литература, но и архитектура, живопись, музыка, равно как философия, история, даже естественные науки были источниками его вдохновения» [24, с.7].

Тарановский стремился в своей работе к максимальному выявлению контекстуального, подтекстуального и метатекстуального фона мандельштамовского слова в целях более адекватного его истолкования. Но при этом как раз и терялось общее содержание конкретного произведения. «Откуда пришел поэт», какое влияние оказали на него его предшественники, какие общие символы они использовали, какие реминисценции, аллюзии, цитаты, заимствования встречаются у О. Мандельштама – именно эти вопросы интересуют исследователя. Используя метод «открытой интерпретации», К.Ф. Тарановский выделяет в рамках всего корпуса поэтических и прозаических произведений

писателя несколько сквозных тем и мотивов: темы «христианство и иудаизм», «воздух и дыхание», мотивы «пчелы и осы» и т. д.

Метод открытой интерпретации был продемонстрирован исследователем при анализе стихотворений «Я по лесенке приставной», «Концерт на вокзале», «На розвальнях уложенных соломой».

Анализируя стихотворения О. Мандельштама, учёный уделяет особенное внимание идее существования и сущности метатекста мандельштамовского творческого наследия. Так, исследователь пишет о «переливании вечных снов из одного стакана в другой, о «досуществовании» [24, с. 180] поэзии, иллюстрируя свою мысль поэтическими строками:

*Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны.*

*Чужая речь мне будет оболочкой,
И мною прежде, чем я смел родиться,
Я буквой был, был виноградной строчкой,
Я книгой был, которая вам снится.*

Руководствуясь данной мыслью К.Ф. Тарановский находит множество реминисценций в творчестве О. Мандельштама (реминисценции из текстов А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева и т.д.).

Тарановский приходит к выводу, что в поэзии О. Мандельштама нет ничего случайного, ее нужно рассматривать в опоре на предтексты и подтексты других русских авторов и самого О. Мандельштама. Суммируя свои наблюдения, исследователь творчества поэта отмечает, что в контексте всей русской литературы О. Мандельштам «не был поэтом большой формы, он не писал больших стихотворений и романов. Но в действительности вся его творческая работа – одно целое, одна большая

форма: его оригинальное поэтическое видение мира или... гениальная поэтическая модель мира, которую он создал» [24, с. 178].

Предприняв анализ поэтических произведений О. Мандельштама, К.Ф. Тарановский выделяет четыре вида подтекстов: подтексты, которые служат как импульсы для создания образа; заимствования по ритму и звучанию; текст, который фиксирует поэтическое сообщение, написанное ранее, текст, с которым полемизирует поэт.

Современная типология интертекстуальных связей несколько шире рассматривает проблему определения контекста, подтекста, текста и так далее. Согласно типологии интертекстуальных связей, первый и третий вид подтекста относится к текстуальным связям и является: первый – аллюзией, третий – реминисценцией. Возможно, к третьему виду подтекстов классификации К.Ф. Тарановского относятся также цитаты. Второй и четвертый вид подтекстов можно отнести к контекстуальным связям: второй – заимствования, четвертый – палимпсест, вариации, интерференция и, возможно, пародия. Таким образом, классификация К.Ф. Тарановского не охватывает метатекстуальные связи: стереотипы, архетипы и генотипы.

Можно сделать вывод о том, что «метод открытой интерпретации при своей неполноте обусловлен особенностями поэтики акмеизма, воспринимавшего «вещную среду как частично или полностью «окультуренную», а свою художественную деятельность – как атрибутирование вещам их ценностных свойств» [8, с.114-115].

Заслугой К.Ф. Тарановского, таким образом, является то, что он рассматривал поэзию О. Мандельштама именно как единое целое и определил отдельные темы и идеи этого огромного поэтического мира, а также то, что К.Ф. Тарановский выявил интертекстуальные связи между

произведениями О. Мандельштама и творчеством других писателей. Очевиден и тот факт, что современное западное мандельштамоведение во многом опирается именно на работы К.Ф. Тарановского.

Новым этапом изучения творчества О. Мандельштама в западном литературоведении становятся 1980-1990-е годы, когда стали появляться работы Г. Фрейдина [10], [14], Д.М. Бетеа [1], А. де Жонжа [2], К. Кэваны [3], С.М. Марголиной [5], Дж. Хэррис [15], [16], Ч. Айзенберга [17], [18] и других исследователей. В настоящее время за рубежом накоплен значительный запас исследовательских работ об О. Мандельштаме, которые, несомненно, представляют интерес для специалистов – исследователей творчества русского поэта.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бетеа Д.М. Мандельштам, Пастернак, Бродский иудаизм, христианство и созидание модернистской поэтики // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. – СПб. – Вирджиния, 1993. – С. 367-375.
2. Жонж А., де. Как закалялось стихотворение. Мандельштам и Н.Островский // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. – СПб:Вирджиния, 1993. – С. 423-434.
3. Кэвана К. Модернистское созидание традиции: О. Мандельштам, Т.С.Элиот, Э.Паунд // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. - СПб. - Вирджиния, 1993. – С. 400-421.
4. Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. - М.: TERRA, 1991.
5. Марголина С.М. Мировоззрение О. Мандельштама. - Мюнхен, 1989.
6. Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике О. Мандельштама // Slavic poetics. - The Hague Paris, 1979. - P. 367-387.
7. Ронен О. Осип Мандельштам и др. // Литературное обозрение. - 1991. - №1. - С. 3- 19.

8. Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов (Розанов, Хлебников, Ахматова, Мандельштам, Бахтин). - Сборник обзоров. - М., 1990. - С. 5-20, 113-129.
9. Струве Н.А. Осип Мандельштам. - Томск: «Водолей», 1992.
10. Фрейдин Г. Осип Мандельштам: история и миф (1930-1938) // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. - СПб.-Вирджиния, 1993. - С. 303- 350.
11. Broyde St. Ösip Mandelstam and his age: A comment on the themes of war a revolution in the poetry, 1913-1923. - Cambridge (Mass.), 1975. - 246 p.
12. Brown Clarence. Mandelstam. - Cambridge University Press. - 1973.
13. Conen Arthur. O.E. Mandelstam. An Assay in Antiphon. - Ardis. - 1974.
14. Freidin G. A Coat of many colors: Ösip Mandelstam a his mythologies of self- presentation. - Berkley, 1987. - 421 p.
15. Harris J.G. An inquiry into the use of autobiography as a stylistic determinant of the modernist aspect of Ösip Mandelstam's literary prose // American contributions to the Eighth International congress of Slavists. - Ohio, 1978. - Vol. 2. -P. 237-259.
16. Harris J.G. Ösip Mandelstam // University of Pittsburgh. - Twayne Publishers. - Boston, 1988.-P. 13-31.
17. Isenberg Ch. Associative Chains in «Egypetskaja Marka» // Russ. lit. - The Hague, Paris. - 1977. - Vol.5. - №3. - P. 257-276.
18. Isenberg Ch. Substantial Proofs of Being: Ösip Mandelstam`s Literary Prose. – Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio, 1987. - P.43-49.
19. Nilson N.A. Jsip Mandelstam: Five poems. - Uppsala, 1974. - 87 p.
20. Nilson N.A. Osip Mandelstam`s «Insomnia» poem // Intern, p. of Slavic ling, poetics. - The Hague, 1966. -Vol. 10. -P. 153.
21. Nilson N.A. «To Cassandra»: A poem by Ösip Mandelstam // Poetica

- slavica: Studies in honor of Zbigniew Folejewski. - Ottawa, 1981. - P. 105-113.
22. Ronen O. A beam upon the axe: Some antecedents of Ösip Mandelstam's «Umyvalsja nocju na dvore»-// Slavica Hierosoiymitana. - 1977. - Vol. 1. - P. 158-176.
23. Struve N. Ossip Mandelstam. - P., 1982. - 302 p.
24. Taranovsky K. Essays on Mandelstam. - Cambridge. - London. - England. - 1976. - 180 p.

SUMMARY

The study of Y.Mandelshtam's heritage by West European and American philologists are examined in the article. The short review of monographs, devoted to the poet's creation, that were printed at the second part of the XXth century is given.

Володимир Кузьменко

ОБЛИЧЧЯМ ДО СОНЦЯ: ТРАДИЦІЇ МОДЕРНУ І МОДЕРН ТРАДИЦІЙ ЯК ДЖЕРЕЛА ПОЕТИКИ АНАТОЛІЯ МОЙСІЄНКА

У статті розглядається поетичний доробок Анатолія Мойсеєнка, сучасного поезомитця, який виявив себе в різних галузях мовознавства, літературознавства, поезії та перекладу.

В одній із статей відомий поет і літературознавець Леонід Вишеславський розповів якомось цікаву історію. Трапилась вона ще в 20-х роках минулого століття в тісному приміщенні одного з московських часописів. Маяковський уважно вчитувався в чийсь рядки. І раптом, відірвавшись від тексту, вигукнув: «Чудово! Сотні разів у поезії повідомлялося про те, що цвітуть троянди, а от вірші про картоплю, яка цвіте, читаю вперше!»

Рядки, виокремлені Маяковським, належали молодому ще тоді київському поетові Миколі Ушакову:

На понизовье картофель цвел,

Губернія пахла патокою...

Про цей випадок із літературної молодості автора «Весни республіки» нагадали мені вірші сучасного київського поезомитця Анатолія Мойсієнка:

*Політик, що не торгує політикою,
Військовий, що не брязкає зброєю
над колискою немовляти,
Учений, що не хизується ученістю,
Тітка Мотря, що скільки світ стоїть
Пече свої пироги і щедро
обдаровує сусідську дітвору, –
Господи, як усе це нормально,
Що й сказати годі.*

Ні, автор цитованого твору аж ніяк не прагне бути оригінальним, коли захоплюється речами «нормальними» – простими й звичайними, почасти навіть непримітними на перший погляд. Немов паляниця чи вечеря на столі. Як буденне добротворення «тітки Мотрі» чи «дядька Гната», «діда Каленика» і тисяч інших простих трударів. У звичайних і буденних речах Анатолій Мойсієнко намагається знайти потаєнний їхній зв'язок з цілим і величним. І свої роздуми про літературу і самі вірші поет щоразу хоче підкорити сформульованому ним колись універсальному принципу: «особливість справжньої творчості полягає в тому, щоб дарувати читачеві насолоду відкриття і пізнання» життя («Бароковий дискурс української поезії XVII ст.: Іван Величковський»), розуміючи під «життям» передовсім його оречевлені предмети й реалії. Ось чому він відкидає «книжні красивості» – «натруджені мозолі вірша» (М. Ушаков) і захоплюється сюрчанням «коника-срібнокрила», а не співом солов'я, дивується цвітінню «золотої кульбаби», яка ще не скоро «срібною стане, мов вітер», а не троянди.

Звісно ж, помічає митець і бутони троянди. Проте миліше йому

*Троянди куц
чимдуж... по осені,
Чимдуж... по осені
троянди куц цвіте.*

І благословляє він не натхненні трелі солов'я, а подальше його мовчання:

*Знімів струмок
і соловей знімів.
І з ними й ми знімили вже самі...*

Найгірше для поезомитця – звичка, штамп, втратити свіжість сприйняття в силу звички. А справжня поезія – це сучасна мова й сучасне мислення, вільне й розкуте, позбавлене літературних звичок і книжних моделей. У цьому, на мій погляд, одна з найголовніших традицій української поезії. Так писали Величковський і Сковорода, Шевченко і Леся Українка, Тичина й Симоненко... Зрештою, це й традиція загальноєвропейська.

Свого часу Віктор Гюго у передмові до поетичної збірки «Оди й балади» небезпідставно звинуватив класицистів у тому, що вони перетворили французьку поезію на «своєрідний королівський версальський парк, де все вирівняно, підрізано, пригладжено, підчищено, посипано пісочком». Відкидаючи класицистичну нормативність, він вводить у французьку поезію нові форми й розміри, створює нову систему віршування, величезну увагу приділяє звуковій організації вірша, його ритмомелодиці. А головне – він рішуче відкидає обмеження, накладені класицизмом на поетичну мову, які привели до її специфічного «паралічу», бореться за її оновлення, збагачення, мобілізуючи всі ресурси французької мови, передовсім народної.

Одна із збірок Анатолія Мойсієнка теж називається епатажно – «Сонети і верлібри». Як бачимо, уже в заголовку заякорено оксюморонне поєднання традицій та новаторства. З одного боку, сонетна форма передбачає сувору дисципліну, чітку регламентацію в усьому – у змістовому наповненні та канонічній формі. Жорсткі обмеження й вимоги, безперечно, дисциплінують думку й уяву сонетяра.

З іншого, верліброва пульсація образної думки, підкреслена новітніми ритміко-інтонаційними засобами сучасної мови, провокує до розхитування канону. Отже, вочевидь, ідеться не про оксюморонне поєднання традицій та новаторства, а швидше про «нормальне» співіснування традиції модерну або модерну традицій (саме так чи майже так називається одна з книжок літературно-критичних студій А. Мойсієнка) в інтертекстуальному полі сучасного майстра. «Перед епігоном – чорнильниця попередника, перед новатором – життя з його малими, більшими й великими змінами», – зауважував Микола Ушаков.

Автор «Сонетів і верлібрів» ні в чому не копіює своїх попередників і вчителів: він творчо інтерпретує їхній художній досвід, розглядаючи його переважно як відправний пункт свого ідіостилю, живленого поетикою поліської природи, моральним досвідом шістдесятництва й особливою нонконформістською позицією щодо історії, національного духу та соціальних вимог до мистецтва.

Критик Павло Сердюк чи не першим серед дослідників поезії А.Мойсієнка звернув увагу на те, що є в його віршах «якась особлива прозорість і духмяність, може, від зворушливого запаху скошених трав, а може, від того стану щемкої замрії й замилювання, тієї душевної чутливості, що колись переживав... відомий земляк, автор «Сонячних кларнетів», освідчуючись перед усіма небайдужими: «Переповнений любов'ю, я одкрив кохання книгу».

*І твій тугий відчую поряд стан,
Де дрозж солодка спрагло причаїться...
І юна вітровінь, як юна птиця,
Нам буде ніжно цілувать уста.*

*І станемо ми птахами в траві.
І цей достиглий сад, де гнуться віти,
Коханням нашим буде довго снити,*

*Аж поки серпень не обтрусить віти
І молоді, немов вино, громи
Не бризнуть соком у гаряче літо.*

Увесь поетичний ужинок Анатолія Мойсієнка настояний на бризках сонця, на золотих кульбабках, просякнутий запахом полину, чебрецю й м'яти, залитий світлими й чистими кольорами, дитячими співаночками й сюрчанням коників. А ще він рясно вмитий дощами – синіми, сивими, срібними, бездомними, травневими, літніми, цілющими...

*Мотив дощу, який в душі не вицух,
Мотив дощу, який не вицух в зіницях.*

Здається, такої сили-силенної дощів, злив, грози й грому немає у жодного сучасного поета. І попри все

*На тонкій стеблині
Вранішнього путівця.
Що втирається в мій ганок,
Земля повертається
Обличчям до сонця.*

Сонячна тема (не лише в розумінні візуально-кольористичного зображення, а й передусім, символічного уособлення) відома в нашій літературі з давніх-давен. Згадаймо «два сонця померкли, обидва багрянні стовпи погасли, а з ними молоді місяці, Олег і Святослав, тьмою заволоклися...» зі «Слова о полку Ігоревім»; Шевченкове «Сонце йде і за собою день веде...» або його ж алегоричне «Не гріє сонце на чужині...»; наіскрену сонцем творчість М. Коцюбинського, справжнього сонцепоклонника; «Сонячні кларнети» П. Тичини; «Сонячну машину» В. Винниченка з його «Моїй сонячній Україні присвячую»; «Ніж у сонці» І. Драча та багато інших.

Однак у цій вічно актуальній темі Анатолієві Мойсієнку вдалося знайти власний імператив, оскільки його творчість завжди повертається обличчям до сонця, до людей:

*До людської ненависті
В гості
Нічка темна*

*Йде,
До людської лагоди –
Світанок – ладо.*

Отже, світло, світанок, сонце в його поезії – це паростки надії на злагоду й відродження в наших душах і наших оселях. А щедрі дощі, що падають прямо у вірші народженого на Придесенні поета, напоять їх цілющою водою.

*Сонце – обережне –
золотими клешнями –
В золоту Родоц.
Золотим пожежником
Походжає дощ.*

Серед канонічних форм, які розробляє сучасний майстер, не тільки сонет, а й рондель, газель, тріолет, октава, рубаї, хоку і навіть вінок сонетів «Я полем йду. Торкаю сонця віть». Опанувати таку дивовижну за формою річ, правила написання якої були вироблені італійськими митцями ще в XVII ст., під силу далеко не кожному сонетяреві. Анатолієві Мойсієнку як справжньому віртуозові вдалося здолати титанічний опір матеріалу, поєднати глибокий зміст вінка сонетів з філігранною довершеністю форми та уникнути штучності й неприродності звучання вірша.

А ще «Паліндромний сонет». І вже зовсім нечуване в поезомистецтві – шахопоезія Анатолія Мойсієнка, яка, за скромною оцінкою самого автора, не залишилася непоміченою «як у літературних, так і шахових колах», що дозволяє сподіватися «на щирий розвій цього виду творчості, на подальшу перспективу». Міжнародний гросмейстер Віктор Корчної так оцінив збірку «Шахопоезія»: «Рідкісна книжка, такої, певне, більше в світі нема».

Невсипуща і вагома за здобутками праця А. Мойсієнка в різних галузях мовознавства, літературознавства, поезії та перекладу забезпечили йому особливий статус в українському письменництві та в науці про художню словесність. Своєю майже сорокарічною діяльністю в царині слова він гідно розвиває давню і стійку традицію в історії вітчизняної

літератури – поєднувати в одній особі хист ученого і поета. Ця традиція, увічнена іменами Г. Сковороди і І. Франка, П. Тичини і М. Рильського, М. Зерова і П. Филиповича, І. Світличного, В. Стуса, І. Дзюби, Г. Штоня, переконливо заперечує будь-які спроби трактувати наше письменництво як аматорське, хуторянське.

Відтак і в особі Анатолія Мойсієнка маємо не той приклад, коли одна з граней таланту яскравіша, а інша, як мовиться, слабша. І наукові праці поета – візуаліста, і мистецьки вартісна лірика позначені глибиною душі та розмахом філософських узагальнень. Науковець живе в поетові, а поет збурує вченого. Що на що тут впливає – сказати важко. Адже поети – немов сполучені судини: ніхто не живе окремо, в «ізоляції». І в літературній діяльності Мойсієнка різноманітні впливи традиції та нових віянь співіснують впродовж усього творчого шляху поезомитця. І тим він цікавий.

*Чи плід модерну, чи дитя традицій...
Все ні по чім – хоч в крик, хоч стомовчи...
Присядь отак з сумлінням наодинці,
Спочинь від свята й від суєт спочинь.*

*Хай гатить барабан, кларнить кларнет...
Пощо тобі той гам, як ти поет.*

Павло Рудяков

МОВЧАННЯ ГЕРОЯ У СЕРБСЬКІЙ ПРОЗІ (І.АНДРИЧ)

У статті розглядається феномен мовчання у світовій літературі й мовчання героя як одна з його складових має свою, тривалу й достатньо багату, історію. У ХХ столітті мовчання героя набуває нових рис, наповнюючись новим змістом і здобуваючи оновлене філософське обґрунтування. Феномен мовчання досліджується на матеріалі прози І.Андрича.

Мовчання є невід'ємною складовою і внутрішнього світу людини, і сфери її зовнішнього функціонування, зокрема, й її – сфери – комунікаційного сегменту. У своїй еволюції людство долає шлях від «технологічного» мовчання, зумовленого відсутністю навичок до

говоріння, до мовчання як свідомої відмови від використання існуючого й апробованого інструменту, спеціально налаштованого з метою порушення стану «неговоріння».

Ще одним мотивом до переходу в стан мовчання може бути усвідомлення вичерпаності процесу пізнання світу та його опису словом. Найбільша істина про світ, життя й їхні наріжні закони та закономірності – це зміна весни літом, літа – осінню, осені – зимою, а зими – наступною весною. Розуміння цього – мудрість, чергове озвучення цієї істини – банальність.

Людська природа, за І.Андричем, влаштована в такий спосіб, що людина позбавлена можливості не «розповідати розповідь», тобто не говорити (у цьому відношенні автор роману «Проклятий двір» близький до екзистенціалістів, зокрема, до К.Ясперса, на думку якого, не існує й не може існувати людської екзистенції поза комунікацією).

Проте ситуація, яка виникає внаслідок цієї особливості людської природи, парадоксальна. З одного боку, людина не може не говорити, бо виявляє себе у цьому говорінні. З іншого ж, людина у процесі говоріння, реалізуючи якусь частину свого ества та своєї сутності, втрачає іншу частину або, точніше, інші частини. При цьому втрата, як правило, виявляється помітно значнішою від здобутків, зумовлених самовиявленням.

Існує погляд, згідно з яким сучасний світ являє собою багатократно перекручену, повністю спотворену картину того світового устрою, який мав місце за часів початку світу. І.Андрич приєднався до нього, сформулювавши ідею про п'ять основних легенд людства, з допомогою яких можна описати всю історію людства й які безупинно повторюються, з кожним новим повтором втрачаючи подібність з оригіналом. С.Басара у

романі «Поголос про велосипедистів» буде оповідь на вихідній концептуальній тезі про неправдивість історії, яку ми знаємо й окрім якої нічого собі не уявляємо.

Якщо розглядати спотворення первісної істини як наслідок комунікації, як феномен, який з'являється саме в процесі комунікації й як безпосередній підсумок комунікації, то доведеться осмислювати комунікацію як інструмент спотворення, а говоріння – як як комунікативний стан, у якому для спотворення відкриваються особливо сприятливі можливості. Відповідно мовчання, розглянуте під таким кутом зору, протистоятиме говорінню як альтернатива спотворенню.

Феномен мовчання у світовій літературі й мовчання героя як одна з його складових має свою, тривалу й достатньо багату, історію. У ХХ столітті мовчання героя набуває нових рис, наповнюючись новим змістом і здобуваючи оновлене філософське обґрунтування. Одним з його чи не найяскравіших втілень міг би вважатися відомий «Чорний квадрат» К.Малевича – символічна «картинка» мовчання у живописі, співзвучна з мовчанням в літературі. З її допомогою митець прагне відобразити відчуття абсолютної вичерпаності «мови» ліній фарб та їх відтінків після багатовікової історії її – цієї «мови» або метамови – виникнення, становлення, розвитку. Картина Малевича – це мовчання після того, як усе вже мовлено і не один раз повторено, а відтак, спотворено, спустошено, повністю підготовлено до занурення до «чорного квадрату» абсолютного мовчання.

У художньому світі видатного сербського письменника, лауреата Нобелівської премії І.Андрича стан мовчання героя присутній переважно як більш-менш тривалий момент очікування переходу у стан говоріння та як підготовка до цього переходу.

Хоча безпосередні мотиви зміни стану мовчання станом говоріння у кожному конкретному випадку різні, загальний підсумок такої зміни єдиний: перехід героя до якісно нового стану свідомості.

«Модерність» методу І. Андрича виявляється, зокрема, й у тому, що він зосереджує увагу на одній з центральних проблем сучасної доби: пошуку змісту буття в умовах загальної кризи цінностей. Його герої постають як уособлення модерної людини у зіткненні з конфліктами і суперечностями нетрадиційного типу [3]. Замість запропонованої свого часу Ф. Ніцше «волі до влади» як універсального мотиву життя та діяльності людини Андрич пропонує щось зовсім протилежне: налаштованість на сприйняття краси [8].

Андрича прийнято зараховувати до представників реалізму [1, 6, 14], але не канонічного, а «уявного» [7] чи «магічного» [15]. Б. Михайлович каже, що він «пройшов поблажливо повз ексцентричність символізму, скептично – повз вербальні фантазмагорії сюрреалізму, обережно – повз «вивихнуті» параметри експресіонізму, спокійно – повз неспокої й умовності модерної літератури. А все-таки зібрав і узяв із собою чимало з їхніх амбіцій, вмонтувавши їх до... свого уявного реалізму» [7, с. 8].

«Зібравши» й плідно використавши «модерні» елементи, Андрич ще більшою мірою зміцнів у своєму традиціоналізмі. Обличчя його оповідної манери визначає реалістичний кістяк. В її основі лежать принцип відображення дійсності та зорієнтованість на виявлення типового (доповнена прагненням дошукатися до архетипів). Реалістичні елементи домінують у автора «Ех Ронто» на всіх рівнях, проте, не вичерпують ані його метод, ані стилістику, не обмежуючи митця у підборі життєвого матеріалу та художніх засобів для його втілення. Реалізм Андрича збагачений рисами, які виходять за рамки, окреслені канонами методу.

Саме така «необмеженість» дає змогу митцю змалювати навіть ті сторони життя, які для реалізму звичайного, «обмеженого», недоступні. Так, у «Проклятому дворі» він обґрунтовує існування «іншої», нематеріальної, реальності та переміщення до неї героя, не виходячи за межі можливого з погляду матеріалістичних уявлень [12].

Одним з інструментів, з допомогою яких митець модернізує свій метод, виступає образ героя, позбавленого мовної характеристики. Героя, який мовчить. Персонажі цього типу, як і феномени мовчання та тиші у творчості Андрича, привертали увагу дослідників [5, 10, 15]. П.Джаджич вважав це мовчання «архімедівською точкою опори для мудрих», називав одним з полюсів художнього світу, протилежним «неусвідомленому мовленню» [15, с.33]. Для Р.Константиновича, автора типології «значень мовчання» у «Травницькій хроніці» [5, с.296], андричівська «людина, яка мовчить, це – людина, яка змогла піднятися над собою і своїм болем...».

Прийом мовчання дозволяє Андричу долати обмеженість реалізму, збагачуючи можливості відображення дійсності, сягаючи нових глибин у висвітленні таємниць людської душі. Він забезпечує появу феномену, який за аналогією з відомою категорією Р.Барта можна було б назвати «нульовим ступенем мовлення». А.Єрков називає його «фігурою невимовності», яку вважає «одним з найважливіших модерністських топосів» [4, с.204]. Мета мовчання героя полягає у прагненні бодай позначити «інший» бік буття, який вислизає від доторку до нього з допомогою слова. У цьому відношенні Андрич не просто близький модерній літературі, а майже ідентичний з нею. Так само, як ця література, він намагається зробити помітним те, що, за визначенням Ж.-Ф.Ліотара, «можна зрозуміти, але не можна представити» ані вербальними, ані іншими засобами, наявними в арсеналі реалізму.

Образ героя, який мовчить, у структурі оповіді творів Андрича існує не ізольовано, а як один з елементів цілісної парадигми, до складу якої, окрім нього, входять ще й такі елементи, як образ героя-оповідача (варіант – образ героя-переповідача) та образ героя-слухача. Ця структура у більшості випадків має усталений вигляд (експерименти у цій сфері для Андрича нехарактерні), включаючи образи: героя, який розповідає (герой-оповідач) – героя, про якого розповідається, – героя, який слухає і переповідає іншим (герой-переповідач), – героя, який слухає (герой-слухач). Оповідач у Андрича, як правило, один. Переповідачів і слухачів може бути декілька.

Завдяки такому структуруванню відбувається діалогізація оповідного дискурсу. Розповідь перестає бути монологом, перетворюючись на діалог, на спільну діяльність оповідача і слухача. У такий спосіб долається обмеженість характерного для реалізму монологічного малюнку й утворюється те, що М.Бахтін називав семантичним простором слова «я» та «інший» [9, с.137-139].

Ключовою категорією оповідної манери Андрича слушно вважається «розповідь» [12] На рівні системи образів з огляду на це провідне місце відводиться образу героя, який «розповідь» розповідає, – герою-оповідачу. Саме оповідач бере на себе основний «тягар» формування того середовища, у якому реалізується ідейно-образний зміст. Принципово важливою є участь у створенні цього змісту та його відповідному оформленні образу героя, який розповідь слухає, – героя-слухача. Він у автора «Мосту на Дрині» не просто фомально присутній, а добре артикульований. За Андричем, несприйнята іншим «розповідь» це все одно, що «розповідь», нерозпочата. Доти, доки «розповідь» ніхто не почув, її не існує. «Розповідь», не адаптована свідомістю іншої, крім оповідача,

особи, неповноцінна. Остаточне оформленою вона може стати лише як результат комунікації за участі щонайменше двох суб'єктів: того, хто розповідає «розповідь», й того, хто її слухає [12].

Двочленна оповідна конструкція – «оповідач-слухач» – у ряді прозових творів єдиного сербського Нобелівського лауреата доповнюється ще одним елементом – образом героя, який мовчить. Він також має свою роль і свою вагу, хоча його функція інша, ніж ті, що їх виконують герой-оповідач і герой-слухач. Герой, який мовчить, безпосередньо не бере участі у структуруванні оповідного простору. Він привносить у цей процес певні додаткові моменти. Без нього можна було б у багатьох випадках обійтися, хоча це призвело б до спотворення загальної картини, спрощення авторського задуму, збіднення ідейно-образного змісту твору. Залучення того матеріалу, що його дозволяє осмислити феномен мовчання і, зокрема, образ героя, який мовчить, дозволяє сягнути нових глибин в осмисленні життя, його законів і закономірностей, відкрити доступ до обривів буття, які поза цим матеріалом недосяжні.

Природа мовчання у прозі Андрича неоднорідна. Мовчання може виступати як складова процесу говоріння, свідомо чи підсвідомо, спонтанна пауза або інтонаційно-змістова зупинка перед його початком, всередині нього чи після завершення. Воно може бути складовою процесу слухання, відігравати роль передумови, без якої неможливо почути те, що говорить хтось з персонажів. Мовчання може являти собою специфічний стан свідомості, безпосередньо непов'язаний ані з говорінням, ані зі слуханням. Герой має здатність мовчати замість власного говоріння та поза потребою налаштуватися на сприйняття того, що кажуть інші. Як явище вищого порядку, ніж усі можливі знання про життя, що їх можна

висловити з допомогою мовних засобів, осмислюється Андричем мудрість мовчання.

На особливу увагу з огляду на співвідношення мовчання та говоріння заслуговує образ Чаміла з роману «Проклятий двір». Його мовчання стає, з одного боку, свідомим розривом комунікації з оточуючим світом та його представниками (у межах оповіді герой іде на такий розрив двічі), з іншого, виконує роль надійного укриття і для нього самого, і для його думок-фантазій, занадто сміливих і небанальних для його сучасників. Перетворення Чаміла на героя, який мовчить, відбувається внаслідок складної еволюції і стану його свідомості, і зовнішніх обставин. Стан мовчання виявляється одним з епізодів у загальній «мовленевій історії» персонажа, хоча й здійснює вирішальний вплив як на його подальшу долю, так і на формування образу.

Коли Чаміл з'являється у просторі «проклятого двору», він без жодної затримки, цілком природно і напрочуд легко включається у розмову з фра Петром. Ця розмова, щоправда, має дещо специфічний характер, зумовлений, власне, тим місцем, де вона відбувається. Вона – «тюремна». Говорячи про щось загальне й необов'язкове, кожен із співрозмовників уважно стежить за тим, щоб не сказати зайве. Жоден з них, скажімо, «...про себе і про те, що їх сюди (до стамбульської в'язниці – П.Р.) привело...» навіть не згадує.

У прозі Андрича, крім специфічного стану мовчання як такого, є ще мовчання як заміна говоріння і є говоріння, яким суб'єкт прагне замінити мовчання з метою приховування своїх справжніх думок, емоцій, суджень. Саме «говорінням-замість-мовчання» й займається Чаміл у цьому випадку.

Мовчання одного з учасників розмови мало б породжувати мовчання у відповідь з боку іншого. Саме так відбувається в романі «Омер-паша

Латас» у ході зустрічі Латаса з гатацьким сільським старостою: мовчання Зимоніча зрештою змушує замовчати й Омер-пашу. У спілкуванні Чаміла та фра Петра цього не стається. Хоча перший з них і мінімізує час від часу свою участь у розмові, другий продовжує говорити, роблячи це фактично за них обох.

Ще одну специфічну рису початкового етапу спілкування Чаміла та фра Петра визначає особливий характер участі у цьому спілкуванні Чаміла. Він поводить «стримано», «лише погоджується», «жодну думку не доводить до кінця», «зупиняється на середині речення». Герой бере участь у розмові, але робить це формально, поверхово. Він говорить не для того, щоб сказати щось, що для нього важливе, а, навпаки, щоб приховати свої справжні думки, а разом з ними усе те, на чому зосереджена його свідомість. Чаміл як спірозмовник поводить за тією ж самою схемою, за якою розділяє з новим знайомим спільну трапезу. «...Молодий турок і фра Петар вечеряли разом, – пише Андрич. – Вечеряв фра Петар, бо молодий чоловік нічого не їв, пережовуючи довго й неуважно один і той самий шматок».

Образ Чаміла незвичайний. Він належить до особливого типу. Згідно із задумом автора, йому відведено специфічну роль. Цей образ вибудований у такий спосіб, щоб мати здатність бути перетворений на знак. Незвичайність героя виявляється в усьому. Неважко помітити її й у ставленні до їжі, й у здійсненні мовленевої діяльності, й у багатьох інших сферах. Дійсна природа цього явища відкриється згодом, коли з'ясується і завдяки співучасті фра Петра легалізується факт самоідентифікації Чаміла з Джемом і зумовленого нею внутрішнього конфлікту в його свідомості. У цей конкретний момент оповіді читач має можливість чути Чаміла, проте не чує й не може почути Джема. Усе те, що вимовляє вголос Чаміл не

відбиває той складний внутрішній процес, який призвів до зміни ідентичності, а лише свідчить про завершення цього процесу. В порівнянні з тим, що мало б пролуhati з його вуст від імені Джема, все те, що говорить Чаміл, виявляється – мовчанням.

Другий етап розмови головних героїв «Проклятого двору» стає прямим продовженням і розвитком того, що було намічено спочатку. Будь-яке явище містить у собі зародок динаміки, рано чи пізно реалізуючи його. Усе у світі розвивається. Не залишається статичною й манера Чаміла підтримувати розмову. Говорити продовжує лише фра Петар. Що ж до співрозмовника, то навіть неухажне «да, да», яким позначав свою присутність, він починає вставляти у все триваліші монологи ченця з меншою регулярністю. У цей час Чаміл уперше в межах романного простору опиняється на межі стану мовчання, інколи навіть перетинаючи цю межу й вдаючись задля збереження контакту з партнером до міміки. Вербальні та невербальні компоненти участі у процесі комунікації з боку Чаміла при цьому виступають як конгруентні, тобто співпадають, узгоджуються між собою. Опускаючи і підводячи важкі повіки, він «підтверджував усе, не беручи участі по-справжньому ні в чому».

Заключний акорд другого етапу спілкування – спроба Чаміла повідомити «щось урочисте й уперше зрозуміле», яку можна інтерпретувати як прагнення розпочати розмову з фра Петром уже не від власної особи, а від імені Джема. Спроба виявляється невдалою. Замість спілкування на новому рівні довіри й у новому форматі настає мовчання, зумовлене фізичним переміщенням героїв у різні частини «проклятого двору». Спільне мовчання Чаміла та фра Петра відтепер не напружене й «недовірливе», як це було спочатку, а таке, яке зближує: «Навіть без слів вони розійшлися як добрі, старі знайомі». Таке розуміння ситуації було

визначено в ході попереднього спілкування, коли персонажі не так обмінювалися певною інформацією, як визначали й уточнювали характер, формат спілкування, пересвідчуючись у близькості розуміння життя, у подібності емоційного стану й закладаючи тим самим фундамент для наступного переходу до ще тіснішого контакту.

Коли Чаміл після нетривалої перерви повернеться до спілкування з фра Петром, вони зустрінуться вже як двоє людей, яких об'єднала «незвичайна приязнь». Розпочата перед тим розмова, якою обидва персонажі – хоча й кожен по-своєму – щиро захопилися, відновиться й продовжиться. Вона ще нестиме на собі виразний відбиток попереднього етапу – про себе ніхто з них не згадуватиме, знову більше говоритиме фра Петар, а головною темою буде «переказування того, що кожен з них колись бачив або прочитав», – проте в ній уже відчуватиметься інший зміст. Участь Чаміла у спілкуванні набуде нових ознак. Його репліки ставатимуть триваліші й упевненіші. Згодом він почне раз по раз переходити на - шепіт, і цей перехід буде знаковий. У такий спосіб герой готуватиметься до вирішального кроку: до початку справжньої розмови з фра Петром, розмови-розповіді про Джем-султана і від його імені.

До цього моменту з огляду на специфіку здійснення функції говоріння-мовчання для Чаміла була характерна роздвоєність. Він сам, хоча й пасивно, але брав участь у спілкуванні із співрозмовником, у той час як його альтер-его – Чаміл-Джем – був позбавлений такої можливості, перебуваючи у стані мовчання. Відтепер ситуація змінюється. Спочатку Чаміл розповідає історію Джема, причому у манері іншій, ніж та, яка була характерна для нього у перші дні контакту з фра Петром. Згодом до слова запрошується і сам Джем-султан. Мовний малюнок розповіді при цьому помітно модифікується.

Після того, як Чаміл закінчує розповідь, присвячену Джему, він знову замовкає. Герой, таким чином, спочатку перериває мовчання, характерне для нього до зустрічі з фра Петром, а згодом повертається до стану мовчання, перетворюючись на героя, який мовчить, у буквальному розумінні. Мотивом виходу героя з початкового стану мовчання виявляється бажання розповісти історію Джема щасливо знайденому слухачеві в особі фра Петра. Невдовзі, вже за інших обставин черга замовкнути, перетворившись на героя, який мовчить, доходить і до Джема. Це відбувається у сцені допиту Чаміла, в якій мовчання стає чи не основною характеристикою образу. Мотивом саме такої поведінки героя на допиті виявляється неспівпадіння мовних дискурсів, з одного боку, його власного, з іншого, – слідчих. Чамілу здається, що він говорить, пояснюючи власну поведінку, яка не має нічого спільного з тим, що думають султанові чиновники. Проте насправді він мовчить, відчуваючи, що будь-які пояснення з його боку в тому, іншому – поліцейському, – дискурсі буде перекручено, інтерпретовано хибно й упереджено, використано не на його користь, а проти нього. Його мовчання це – реакція на стиль і зміст розмови, нав'язані йому співрозмовниками. Це - сигнал, це - знак, який має означати комунікаційний розрив.

Чаміл на допиті перериває мовчання відомою реплікою: «Це – я», ототожнюючи себе із султаном Джемом уже не лише для фра Петра, а й для усього світу в особі султанових слідчих [13]. Учені вже звертали увагу, що у цьому самоототожненні міститься ключ до міфологічного розуміння образу [13, с.238-239]. До того ж воно розкриває важливу особливість ідеї зв'язку часів у її андричівській інтепретації: певне теперішнє та певне минуле кореспондують між собою не безпосередньо, а через посередництво «вічного», з допомогою відповідного архетипу,

арехмотиву, археситуації [12]. « – Кого ви шукаєте?», – запитує Христос солдатів, які прийшли заарештувати його, і, почувши у відповідь: «Ісуса з Назарету», – каже: «Це – я». Відбувається акт формальної ідентифікації фізичної особи з героєм міфу. Це, по суті, момент зустрічі міфа з реальністю, переходу одного з них – в інше. Подібний ефект спостерігаємо і в історії Чаміла, з тією різницею, що він ідентифікує себе не із самим собою «легендарним», як Ісус (тобто себе фізичного із собою ж, але метафізичним), а себе з іншою особою, яка є героєм легенди.

Допит триває. Для Чаміла те, що відбувається, втрачає смисл. Слідчі (точніше, один з них), навпаки, активізуються. Вони, нарешті, одержали те, чого прагнули. Перед ними постав не дивакуватий, відсторонений від життя, заглиблений у себе, Чаміл, а підозрілий, небезпечний Джем, якого тепер можна примусити зізнатися у найстрашніших, найнесподіваніших злочинах.

Важливо наголосити на тому, що підготовка до перетворення Чаміла на Джема і саме перетворення відбуваються у ході розповіді героя про султана Джема та його історію саме у формі мовленевої діяльності як безпосередній підсумок цієї діяльності. Ситуативне мовчання тут відіграє важливу роль, виступає як невід'ємна складова. Воно, між іншим, позначає передачу права голоса або від Чаміла до Джема, або ж у зворотньому напрямку. Останнім у романі промовляє Чаміл, причому вже після свого фізичного зникнення з романного простору, за змінених обставин. Чаміл з'являється у вигляді свого роду фата-моргани: чи то у маренні, чи у спогадах фра Петра про нього.

В якійсь з моментів їх попередньої розмови фра Петар, спостерігаючи за тим, як і що говорить його співрозмовник, сигніфікує його поведінку як «хворобу» подумавши, що, мабуть, має справу з

«хворою людиною». Цього разу ченець знову повторює свій висновок про хворобу, звертаючись до уявного Чаміла зі словами: «Дасть Бог, одужаєш ти від тієї своєї хвороби...». У відповідь Чаміл-Джем вимовляє багато в чому ключову сентенцію: «...я і не хворий зовсім, я – такий, який є, а від себе самого не можна одужати». У такий спосіб знімається хибне припущення щодо стану героя як хвороби, натомість утверджується інший висновок: про втрату Чамілом його власної ідентичності, свідому самоідентифікацію з Джем-султаном, а також міцну налаштованість на те, щоб не зрадити себе, залишитися тим, ким він є.

Чаміл ні в якому випадку не хоче зректися самого себе. Зіткнувшись з обставинами, які спонукають його до цього, він не здається, але - замовкає. Мовчання героя, таким чином, перетворюється ще й на метафору, стаючи свого роду ознакою позитивності або «знаком якості». У ньому, до того ж, з'являються етичні конотації. Той, хто мовчить «по-чамилівськи», належить до тих особистостей, котрі не зрадили собі. Так само, як той, хто мовчить «по-андричівськи», за словами Р.Константиновича, «...наближається до бога, який мовчить...», перетворюється на світ, який не є людиною...».

Яскравий приклад героя, який мовчить, – образ героя-оповідача з оповідання «Олена, жінка, якої немає». Оповідь тут має форму звичної для Андрича «розповіді». Її насичено й навіть перенасичено мовними засобами, значення яких пов'язане з поняттями «тиша», «звучання», «мовчання», «мовлення» в їхніх найрізноманітніших проявах і найвитонченіших нюансах.

Стан мовчання природний для героя з огляду на специфіку ситуації, в якій він перебуває, і зумовлений цією ситуацією стан його свідомості. Герой занурений у світ ілюзії, світ уявного спілкування з жінкою-

»привидом». Він осмислює цю ілюзію й цю жінку як «найреальнішу дійсність», а свій стан – як стан «польоту», стверджуючи, що відчуває себе як «найщасливіший чоловік з найгарнішою жінкою». Ілюзорний світ вміщено в особливий, віртуальний за своєю природою, простір на межі реальності, яку прийнято вважати об'єктивною. Це – той простір «поміж дійсністю та сном», який хвилював багатьох сербських митців і художнє осмислення якого можна вважати однією з головних тем усієї сербської літератури ХХ ст. При цьому герой оповідання «Олена, жінка, якої немає», не знаходить для себе місця «ні там, ні там». Тут маємо справу з парафразом на улюблену андричівську тему «двох світів», глибоко розроблену письменником у романі «Проклятий двір».

На відміну від інших творів Андрича, де герой, який мовчить, оточений персонажами, які говорять і слухають, в оповіданні «Олена, жінка, якої немає» практично ніхто нічого говорить. Поодинокі репліки, наявні в тексті, належать епізодичним персонажам. Олена взагалі характеризується як «німа» й «нечутна» за визначенням, за своєю природою. Адже вона – «привід» й існує лише в уяві героя, перетворюючись на щось зовсім інше у межах світу, який протистоїть цій уяві й у якому є місце для звуків і слів.

Образ Олени переважно візуальний, зоровий. При цьому візуальний характер її сприйняття героєм-оповідачем доповнюється емоційним: її поява пов'язана зі «світлістю», яка поєднує в собі як власне освітленість простору, так і відповідний внутрішній стан героя. Втім, і звукові параметри відіграють у структурі образу помітну роль. Це, зокрема, стосується співвідношення звучання й тиші, говоріння й мовчання. Жінку, «якої немає», характеризують «нульові» варіанти: тиша й мовчання. Разом

з тим, її супроводжують ті чи інші звуки, з якими асоціюється й самий факт її існування.

Саме стан мовчання створює умови для спілкування героя й Олени, стає спільним алгоритмом їхнього існування. Коли героєві не вдається втриматися від спокуси й він вирішує лише на мить порушити спільний з Оленою, «якої немає», стан «тривалого мовчання», - його уявна партнерка одразу зникає з простору. Андрич нібито ілюструє тезу, сформульовану в «Ех Ронто», про «мовчання як про щастя» й позитивну альтернативу говорінню. Жах ліричного героя «Ех Ронто» від вимовленого слова як від чогось, що може зруйнувати внутрішню рівновагу суб'єкта, спричинити біль, передається «у спадок» героєві оповідання «Олена, жінка, якої немає».

Оповідь у творі побудовано у формі внутрішнього монологу героя-оповідача або «розповіді», яку він розповідає невідомим слухачам. Образи героїв-слухачів при цьому відсутні. Андрич переносить основне семантичне навантаження з вербального рівня на невербальний, з говоріння на - мовчання. Це відбувається на підставі тієї ж логіки, за якою у рамках постмодерністської «метафізики відсутності» той, кого немає, набуває більшої ваги і значущості, ніж той, хто присутній [16].

Мотиви тиші – звучання, мовчання – говоріння в оповіданні ключові. Кожен з трьох структурних фрагментів твору не випадково починається з характеристики звукової атмосфери. У першому випадку її визначає «тиша», супроводжувана окремими поодинокими звуками. У другому – колективна розмова, на фоні якої оповідач виголошує свій «невимовлений монолог». У третьому – спроба Олени щось «вигукнути» або когось «голосно привітати», згодом доповнена її намаганням «мовити щось» героєві-оповідачу. Ця спроба виявиться невдалою. Попри всі

зусилля збагнути, що Олена хоче повідомити, герой зізнається: «не розумію». Вирватися зі світу мовчання йому не дано.

У балканоцентричному світі Андрича з його екзистенційним трагізмом долі людини (у зіткненні з собою і світом, злом і смертю), дистанціюванням від історії й часу, комплексом міжпросторовості і міжцивілізаційності одним з адекватних *modus vivendi* для «героя етичного» виявляється мовчання як «без-надії-сподівальна» спроба врятувати те, що ще можна врятувати.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вучковић Р. Велика синтеза. О Иви Андрићу. – Сарајево, 1974. – 325 с.
2. Иво Андрић: Зборник Института за теорију књижевности и уметности. – Београд, 1962. – 482 с.
3. Зборник радова о Иви Андрићу. – Београд, 1979. – 764 с.
4. Јерков А. Поговор. Поезија Иве Андрића // Иво Андрић. Поезија. - Сремски Карловци, 1998. – 253 с.
5. Константиновић Р. Стилска функција тишине у *Травничкој хронизи*// Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе. – Београд, 1981. – С. 293-298.
6. Леовац С. Приповедач Иво Андрић. – Нови Сад, 1979. – 280 с.
7. Михајловић Б. Читајући «Проклету авлију» // Андрић И. Проклета авлија. – Београд, 1968. – С. 5-19.
8. Постмодернизм: Енциклопедия. – Минск, 2001. – 1038 с.
9. Палавестра П. Књига о Андрићу. – Београд, 1992. – 351 с.
10. Петровић М. Ћутање које говори// Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности... - С.259-269.

11. Рудяков П. Ідея краси-гармонії й образ жінки у творах Іво Андрича. – Київ, 2006. – 35 с.
12. Рудяков П. Між вічністю і часом: життя і творчість Іво Андрича. – Київ, 2000. – 141 с.
13. Тартаља И. Језгро приповедачеве естетике// Зборник радова о Иви Андрићу. – Београд, 1979. – С.235-297.
14. Тартаља И. Приповедачева естетика. – Београд, 1979 – 290 с.
15. Цацић П. Иво Андрић: човек, дело. – Ниш, 1993. – 137 с.
16. Vuckovic R. Predgovor// Andric I. Ex Ponto. – Sarajevo, 1975. – S.5-14.

Анатолій Ткаченко

СЛОВО ЯК ОНТИЧНЕ Й ЕМОЦІЙНО-МИСЛИТЕЛЬНЕ ЯДРО

У статті розглядаються новітні підходи до прочитання художнього тексту – психолінгвістичний, психоаналітичний, архетипний, міфопоетичний, феноменологічний, рецептивний, семіологічний, джендерний¹, структуральний і постструктуральний, деконструктивістський тощо. Автор статті наголошує на потребі адекватного осмислення й інтерпретації тексту, що передбачає дослідження його поетики та стилю автора.

Воно засіяне на спільному полі мовознавців і літературознавців. Обидві філологічні дисципліни нині інтенсивно збагачуються різноманітними підходами до художнього тексту, зокрема літературознавство – психолінгвістичним, психоаналітичним, архетипним, міфопоетичним, феноменологічним, рецептивним, семіологічним, джендерним², структуральним і постструктуральним, деконструктивістським тощо. Навряд чи треба цілком відмовлятися й від

¹ Культивуючи термін «гендер», знічев'я вбиваємо двох зайців: по-перше, фонетично спотворюємо американців (саме в них джендер означає, крім роду, ще й стать), по друге, стаємо більшими греками, ніж греки (*гама {γ}* в Стародавній Греції звучало ближче до нашого г, ніж до **г**, а **γενοζ**, звідки **ген**, **ген**етика і т.д., означало тільки рід).

² Культивуючи термін «гендер», знічев'я вбиваємо двох зайців: по-перше, фонетично спотворюємо американців (саме в них джендер означає, крім роду, ще й стать), по друге, стаємо більшими греками, ніж греки (*гама {γ}* в Стародавній Греції звучало ближче до нашого г, ніж до **г**, а **γενοζ**, звідки **ген**, **ген**етика і т.д., означало тільки рід).

соціологічного або історико-біографічного. Та варто мати на оці, що ледь не всі ці підходи не аналізують, а витлумачують художній текст переважно з погляду позафілологічного й позамистецького. А перекіс у будь-який бік призводить до його генералізації, внаслідок чого і з'являється чи то вульгарний соціологізм, чи панфілософізм, панструктуралізм, гіпертрофування концепції гри (яку навіть її найбільший проповідник Й. Гейзінга називав лише гіпотезою), постколоніальних, гей-лесбійських та інших підходів.

Тим часом у нашій сфері наукова ефективність ракурсів розгляду визначається тією мірою, якою вони сприяють глибшому проникненню в суть мистецтва слова загалом та конкретного твору зокрема. Відтак найбільш відповідним усе таки лишається власне філологічний підхід. Останнім часом є зрушення і в цьому напрямі, зокрема, п'ять років тому з'явилася ціла низка спеціальних праць методистів, переважно мовознавців [див., напр.: 1; 3; 5; 8; 9], які, щоправда, приділяючи увагу аналізу, майже нічого не говорять про синтез, тоді як ця бінарна опозиція має працювати в парі.

Відносно адекватне прочитання художнього тексту передбачає дослідження його поетики, стилю автора. Поетика і стиль, на мій погляд, теж становлять бінарну опозицію (аналогічно до де-Сосюрівського поділу на мову/мовлення), що дає змогу розглядати основні компоненти формозмісту водночас і як *елементи* поетики (аналіз, пасивний стан), і як *чинники* стилю (синтез, активний стан), не шукаючи їх лише на змістовому рівні [докладніше див.: 12]. Адже **якщо** перед нами справді художній твір, то вирізнені ще Платоном компоненти **як** і **що** в ньому зливаються. Ця знахідка, підказана самою мовою (і то лише нашою), допомагає ще раз підкреслити умовність суто дослідницького поділу на форму і зміст. Їх

взаємопроникнення теж можна закріпити у термінологічних словосполуках:

- 1) змістові прояви художньої форми;
- 2) формальні проявники художнього змісту.

До перших (а спрощено – це елементи змісту) можна віднести ідею, тему (тематику), проблему (проблематику), тенденцію, пафос/тональність, фабулу, конфлікт/колізію тощо. До других (спрощено – елементи форми) – сюжет (у разі його трактування як способу опрацювання фабули), композицію (включно з предметною деталізацією), художню мову (в усіх її сферах³ – від фонетичної до синтаксичної). Саме вони є найактивнішими чинниками стилю. Їх аналіз розкриває поглиблений «молекулярний», «атомарний» і т. д. поділ – від загального цілого і до окремого звуку. Їх синтез розгортає та реалізує функціональні, структурні, семантичні зв'язки в межах цілого. У цьому й полягає суть найпитомішого для нас підходу – філологічного.

Інакше говоритимемо про художність, про стиль тощо або загалом, не маючи конкретних вимірів, або лише з погляду змісту, не враховуючи наразі чи не важливішого в цій діалектичній єдності – форми. А зміст, коли його «оголити» у найзагальнішому вигляді силогістично вилущеної «ідеї», тисячоліттями повертає на кола свої, на ключові проблеми буття людини і світу: добро і зло, правда і кривда, любов і ненависть, народження і смерть, батьки і діти, красиве і потворне... Досить часто для письменника його твір саме так і починається – із задуму, з ідеї *ex ante* (на вході в творчий акт чи хай буде – інтенції). Своєрідним виявом цього можна вважати й ледь не машинальне записування підсвідомих емоційних вивержень, про що говорив ще І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості», не

³ Обминаю термін «рівень», бо в ньому є щось бутербродне, а в *сферах* – кулястість, цілісність.

відкидаючи й наступного холодного обмірковування на стадії шліфування форми. Тоді як для читача, інтерпретатора, спочатку постає зовнішня форма, за якою шукаємо квінтесенцію змісту.

Художній стиль, зокрема індивідуальний, багато в чому проявляється і через пошук власного місця як у загальній генологічній макросистемі літератури, так і в підсистемах родів, межиродів, видів, жанрів та їх різновидів на всіх рівнях, через відкидання чи дотримання канонів, міжмистецький синтез тощо. У сучасній літературно-критичній практиці найчастіше провадять аналіз та обсервацію словесної творчості за такими основними рубриками: проза, поезія, драматургія. Визнаючи цей поділ практичним, зручним для користування, теоретики все ж воліють притримуватися нормативно-поетологічного розмежування на епос, лірику і драму. На мій погляд, «практичний» і «теоретичний» поділи літератури взаємодоповнюються, що й лягло в основу структурної моделі, яку запропоновано в підручнику з основ літературознавства [13, с.66]. Отже, основою сучасної генології може стати схрещення двох ліній, що досі існували в паралельних вимірах: по вертикалі розташуються згори донизу лірика, драма (як рід) і епос, а по горизонталі зліва направо – проза, драматургія (як вид, або ж тип письма) і поезія (як віршована мова).

Модель-схема у вигляді солярного знака (хрест – також символ світового дерева) допоможе, образно кажучи, від уявлень про трьох китів чи трьох слонів, на яких тримається площинна «тарілка» літератури, перейти до космогонічного уявлення про художнє Слово як планету, що тримається силами притягування/відштовхування – і всередині себе, і в мегасистемі мистецтва.

З другого боку, це дає змогу зберігати теоретичну наступність зі здобутками класичної філології. Саме оці перехрестя – наші питомо

літературознавчі координати, до яких маємо повертатися, перехворівши (і збагатившись) знаннями з суміжних та віддалених наук. Бо ж ефективніші – охоплювати їх, лишаючись на іманентних позиціях. А *генологія* – наш родовий хрест, од якого навряд чи сховаємося за універсально-аморфним поняттям *тексту* чи *текстових структур*. Прирівнюючи до моделі будь-який твір, одержуємо його найзагальніші формозмістові характеристики, зумовлені жанровим імперативом; це дає змогу провадити подальший аналіз на різних рівнях парадигматики (вертикаль) і синтагматики (горизонталь).

Важливу роль відіграють і ритмо-метричні засоби організації художньої мови (зокрема, в поезії – вибір техніки віршування, дотримання чи порушення віршувальних канонів тощо).

Усі компоненти формозмісту виступають не розокремлено, а сукупно, в найрізноманітніших поєднаннях, що й визначає художньо-стильові особливості твору. Найзагальнішу модель формозмісту (змістоформи) як єдності можна уявити у вигляді концентричних сфер: у центрі – художня ідея, тема, проблематика та інші змістові прояви художньої форми; проміжна сфера – літературна генерика в усьому її розмаїтті як безпосередній носій формозмісту; найширша – композиція (в тому числі композиція сюжету, предметна деталізація, – загалом структурування тексту) та художня мова – теж у всіх її сферах – формальні проявники художнього змісту.

Запропонована модель, крім іншого, підтверджує істотність аналогії, що її проводив О.Потебня між твором словесності, з одного боку, і словом – з його «зовнішньою формою» (членоподільний звук), «внутрішньою формою» (первообраз, етимон, що постає за звуковою оболонкою; тут учений виходить із Платонового розуміння форми як первовзору) і змістом

(сучасне значення, синхронно знята «ідея» слова, ядро, до якого тяжіють усі значення та відтінки). А в художньому творі ядро – це той відносно сталий художній зміст, що притягує/відштовхує множинність витлумачень.

Навіть виходячи з ідеї множинності *тексту*, безмежності його *герменевтичних* витлумачень, сучасні інтерпретатори, зрештою, опиняються перед потребою виділення якихось первинних кодів. Так, Р.Барт, присвятивши своє найголовніше, вже постструктуралістське, дослідження «S/Z» прагненню «вивернути навиворіт текстову тканину, з якої сфабриковано твір, розпустити її на смислові нитки, змотати їх у клубки й виставити напоказ – в усій їх ідеологічній голизні» [7, с.293], мусив мати для цього авторський *першотвір* («Саразін» О. де Бальзака), усвідомлюваний як певна *цілість*. І хоча з погляду семіології дослідник із певною іронією характеризує поняття *цілості* класичного (авторського) *тексту* як наслідок суто західних уявлень про *ядро*, «святилище, прихисток, світло істини» [2, с.16], проте подібні уявлення існують і на Сході. Так, у давньокитайській космогонії первень Ци графічно зображується у вигляді яйцеподібного овалу: в ньому постійно розвиваються Інь і Ян, чоловіча й жіноча первини, контрарна пара, бінарна опозиція циклічних модусів Ци, що взаємоперетворюються у процесі визрівання. Згадаймо й українську казку про яйце-райце, з якого постає матеріальний світ. *Ядро* – запорука Ладу, Космосу, що протистоїть Безладдю, Хаосові [докладніше див.: 14].

Сучасна герменевтична свобода, мовний релятивізм, відкритість «тексту-письма» (Ю.Крістева) все-таки уможливаються лише наявністю «тексту-читання», авторської конструкції, ядра, проти якого постають постструктуралісти, декларуючи «насолоду від тексту» (Р. Барт), тобто від його постійного нарощування в інтерпретаційному дискурсі.

Свого часу О. Скафтимов, шанобливо-критично розглядаючи ідеї О.Потебні, висловив міркування, опозиційність яких сягає і теперішніх інтерпретаційних підходів: «Дослідникові художній твір доступний тільки в його особистому естетичному досвіді. В цьому розумінні, звичайно, його сприйняття суб'єктивне. Але сприйняття – не сваволя. Для того, щоб зрозуміти, треба вміти віддатися чужому поглядові. Треба чесно читати. Дослідник віддається весь митцеві, тільки повторює його в естетичному співпереживанні, він лиш упізнає ті факти духовно-естетичного досвіду, які розгортає в ньому автор. <...> Склад твору сам у собі носить норми його витлумачення. <...> Компоненти <...> ллють світло один на одного і через зіставлення частин, через цілісне охоплення всього твору неминуче має розкриватися центральна залежність і естетичний сенс як окремих частковостей, так і всього цілого» [11]. А втім, і «недочитаний» О.Скафтимовим О. Потебня говорив про «сумісне існування в кожному художньому творі протилежних якостей, саме визначеності й нескінченності обрисів» [10], (себто, двоєдності ядра авторського тексту і його наступних інтерпретацій).

Літературу за всіх часів намагається поглинути прагматика в найрізноманітніших виявах. Кожен витлумачує на свій лад, вимагає бути «коліщатком і гвинтиком» того чи того нібито універсальнішого механізму. Розривають навсібіч, а не виходять із неї самої. Напевно, саме це дало підстави Іванові Фізеру, ретельному дослідникові психолінгвістичної теорії літератури О. Потебні, стверджувати, що література – онтично імпотентна і семантично вагітна [15]. Виходить, вона нібито не має свого онтичного ядра, а чекає, поки прийдуть соціологія, філософія, психоаналітика, семіологія, екокритика тощо й запліднять її

своєю семантикою. А суть учення О. Потебні – якраз у Слові як онтичному ядрі.

Але постструктуралізм устами Ю. Крістеві [7] вже оголошує неконкретним і саме поняття Слова, натомість універсалізуючи його величність Текст, що з нього ж таки, слова, виростає. У них пропущене джерело О. Потебні, вони розпливаються в речовині тексту, «не помічаючи» його першовитоку. А полемізуючи проти логоцентризму, чомусь убачають у логосі лиш античне *раціо*, тоді як там, у ядрі, в центрі – й *емоціо*, почуття, серед яких найцентровіше – любов. Тобто, підмінили суть логоцентризму *раціо*центризмом, а потім одностайно (тут цілком підходить оте радянське слівце) його осуджують.

Пітер Баррі, прагнучи дохідливо показати різницю між структуралізмом і ліберальним гуманізмом, унаочнює: «Якщо вдатися до грубої аналогії з яйцями та курчатами, то в містких структурах (альба, куртуазне кохання, сама поезія як культурна практика) можна побачити курча, а в окремому прикладі (у цьому разі вірш Донна) – яйце. Для структуралізму найважливішим є визначення природи курчат, тоді як для ліберального гуманізму головне – докладний аналіз яєць» [1, с. 52]. І це ж треба так дохідливо й розважливо не помітити, що *го* головне, а що *о* – похідне! Невже так важко збагнути, що першим було, звичайно ж, яйце? Тут нема про що сперечатися. Яйце – то ядро, згусток енергії, де єднаються чоловіча й жіноча первини, воно – сонце, земля, центр; воно є в гадюки і в курки, і в усієї парадигми живого, а та парадигма – лише розмаїття форм. Тому ще латиняни знали, що починати треба *ab ovo*, з яйця, а тоді вже – куртуазні курчата як один із виявів яйця. Так і зі Словом, яке було на початку. Так і з мистецтвом слова, квінтесенцією якого є *художність*, скільки б там хто не виступав проти есенціалізму, із чим би її не намагалися з'їсти, а вона

випручується, випурхує жар-птицею, і в ліпшому разі тлумачі-прагматики мають по розкішній пір'їні з її хвоста.

Маючи концептуальним ядром отакі міркування, автор цих рядків у згаданому підручнику запропонував і власну схему аналізу ліричного твору, супроводжуючи троїстим заклинанням не сприймати її за догму, бо то лише каркас, бо *«після аналізу – синтез, перечитування тексту в новому світлі, осягнення його багатовимірної єдності»* [13, с. 409].

Так було у першому виданні (1998), не знято застережень і в другому (2003), оскільки схема ще більше розрослася й деталізувалася (утім, це не завадило вилучити слово «цілісного» з її назви – справді, всебічно цілісного аналізу ніколи не досягти, можемо тільки нескінченно наближатися до нього). Практика показала, що й після тих риторичних пересторог схему сприймають не вельми творчо, оскільки вона ще й відіграє роль своєрідного тесту. Її можна застосовувати й для аналізу не лише ліричних творів, знявши пункти II – IV та підкоригувавши пункт I. Але – це окрема тема.

I все ж ризикну й тут, після нових корективів (пункти VII і VIII), ще раз тавтологічно наголосити: схема на те й схема, щоб бути схематичною. Але вона дає змогу не лише демонструвати володіння літературознавчим апаратом як філологічним «сольфеджіо», а й вільно переходити від аналізу (пункти I – VII) до синтезу (VIII), як і до прогнозу, маючи в своєму розпорядженні професійні критерії літературно-критичної оцінки. Певна річ, можна починати з кінця чи з середини, можна писати власні есе чи поему з приводу чужого тексту, можна пропонувати найрозмаїтіші тлумачення, та все ж варто вчуватися в нього як у текст Іншого і мати насолоду саме від такого його осягнення, а не від паразитарного ткання «власного» тексту-письма з чужих ниток.

Ще кілька попередніх зауваг. Для наочності та візуальної пам'яті застосовую гру шрифтів. **Жирним** виділяється родове поняття, *жирним курсивом* – видове, *курсивом* – підвидове. Кожна з трьох основних позицій у генологічній ієрархії, запропонованій у пункті I та його під- і підпідпунктах, може мати свої *різновиди*. На всіх трьох основних щаблях перші визначення мають містити лиш одне слово (напр.: **рід** – **лірика**, **епос** чи **драма**; *вид* – *проза*, *поезія* чи *драма[тургія]*; *жанр* – *етюд*, *медитація*...). Коли ж додається якесь означення – то вже буде *різновид* (чи то **роду**, чи то *виду*, чи то *жанру*). Можливе виділення *різновидів* і за іншими параметрами (наприклад, **лірика** *тенденційна/нетенденційна*, *поезія* *метафорична/автологічна*; *національні* та *регіональні різновиди роду і видів*; індивідуально-авторські жанрові нововведення тощо).

Тепер стисло, з опорою на пропонований каркас, проаналізуємо невеличкий вірш Ліни Костенко:

* * *

*Калина міряє коралі,
А ти летиш по магістралі...
Життя – це божевільне ралі.
Питаю в долі:*

„А що далі?»

I. ГЕНЕРИКА.

1. Літературний РІД – ЛІРИКА.

1.1. РІЗНОВИДИ РОДУ:

1.1.1. З погляду *виражального* (*автопсихологічна/рольова; медитативна/сугестивна*); наразі – *автопсихологічна; медитативна*;

1.1.2. З погляду *тематики* (*пейзажна/урбаністична, інтимна/соціальна, міфопоетична/культуральна* та ін.); наразі – *лірика роздуму* чи *інтелектуальна* (термін *філософська* вважаю не вельми підхожим, бо філософія – окрема наука зі своїми категоріями, дефініціями, основним питанням тощо);

1.1.3. З погляду *емоційної тональності* (мінорна/мажорна, героїчна/комічна, драматична/ідилічна, експресивна/розважлива та ін.); наразі – тональність *драматичного роздуму*.

2. ВИД:

2.1. ВІРШОВАНА ЛІРИКА або ж **ПОЕЗІЯ:**

2.1.1. РІЗНОВИДИ ВИДУ:

2.1.1.1. З погляду *систем віршування* – *силабо-тонічна* (цей підпункт буде конкретизований у пункті II);

2.1.1.2. З погляду *стилю* – може, *сюрреалізм з елементами символізму*;

2.2. ДРАМАТИЗОВАНА, або ж **РОЛЬОВА**; цей пункт і його підпункти у випадку з віршем Ліни Костенко пропускаємо, оскільки то не рольова лірика. Приклади рольової – „Утоптала стежечку через яр...» (Т.Шевченко), „Дайте бо життя!»(В чарах кохання моє дівування...») (К.Білиловський).

2.2.1. РІЗНОВИДИ ВИДУ:

2.2.1.1. З погляду *опозиції автор/персонаж*;

2.2.1.2. З погляду *стилю*;

2.3. ПРОЗОВА (мініатюри та більші форми). Цей пункт і його підпункти також пропускаємо. Приклади *прозової лірики* – так звані вірші в прозі (термін некоректний);

2.3.1. РІЗНОВИДИ ВИДУ:

2.3.1.1. З погляду *опозиції автор/персонаж*;

2.3.1.2. З погляду *стилю*;

3. ЖАНР (*ода, пісня, романс, гімн, пеан, панегірик, мадригал, дифірамб, проповідь, молитва, псальма / пародія, гумореска, сатира, епіграма; ідилія, елегія, пастораль / памфлет, послання; епіталама / епітафія; етюд, спогад, монолог, портрет і т. д.*); наразі – *медитація*.

3.1. РІЗНОВИДИ ЖАНРУ:

3.1.1. *Загальнолітературні* (гумористична ода, дружня епіграма, гімн-народія; жартівливі панегірик, ідилія, пастораль, епітафія тощо); тут – медитація з використанням елементів пейзажу;

3.1.2. *Національні* (ті ж таки *жанри* та їх *різновиди*, але з погляду розмаїття їх різнонаціональних модифікацій); тут – використання образу-символу калини;

3.1.3. *Стильові* (те ж саме з погляду *стильової* своєрідності в різних напрямках, течіях, об'єднаннях);

3.1.4. *Індивідуально-авторські* (те ж саме стосовно окремого творця – тут можна порівнювати, скажімо, з романтичними медитаціями Шевченка, Міцкевича, Байрона, класицистичними – Жуковського та ін. і шукати подібне й відмінне).

II. МЕТРИКА.

1. *Метр* – ямб:

U – U – UU U – U
U – U – UU U – U
U – UU U – U – U
U – U – UU – – U

2. *Розмір* – 4-стоповий ямб з *іпостасами* (замінниками) *пірихію* (2-га стопа 3-го рядка, 3-ті стопи 1-го, 2-го та 4-го рядків) і *спондею* (4-та стопа 4-го рядка). *Пірихії* полегшують ритміку *ямба*, дають можливість, не порушуючи метричної схеми, варіювати ритм. *Спондей* допомагає ритмічно виокремити прикінцеве риторичне запитання, яке в тексті виділено ще й суто візуально – за допомогою розділових знаків та «сходинки».

3. *Система віршування* – силабо-тонічна.

III. СТРОФІКА.

1. *Строфа проста*. (Канонізованими або твердими є елегійний дистих, терцини, секстина, октава, нона, децима, тріолет, рондо, рондель, сонет та ін.) [див.: 3].

2. *Вид строфи* – *катрен*, що означає й сама авторка, подавши у своїй збірці «Вибране» (1987) цілий цикл «Летючі катрени».

IV. ФОНІКА.

1. *Способи римування*. Тут – *монорима* (AAAA), підсилена ще й *внутрішньою римою* в четвертому рядку, що сприяє нарощуванню ефекту монотонності.

2. Види *клавзул* та *рим* з погляду *наголошеності*. *Клавзули* теж монотонні, *2-складові*, рими – *хореїчні* (термінів «жіноча» «чоловіча» й «дактилічна» не приймаю через те, що вони не відбивають суті явища).

3. Види *рим* з погляду *якості співзвуччя* – *повні (точні)*, за винятком *дали*, (тому, що один звук *клавзули* не збігається).

4. Інші засоби **евфонії/какофонії**: **звуконис** – *алітерація на -р-, -л-асонанс на -и-, -і-*; **звуконаслідування** (*фономімесису*, тобто простого повторення звуків довкілля – немає; *ономатофонії*, тобто творення слів на основі *фономімесису*, – теж немає, зате є *фонопоея* – досягнення певного звукового ефекту, зокрема завдяки *алітерації*. У даному разі можна почути певне «р-ликання» моторів, протяжні *и - і*).

V. СТИЛІСТИКА.

1. *Денотація/конотація*. Загалом у поезії прямий, непереносний слововжиток ніби й існує, але він – як той мед у Вінні-Пуха: перше слово «калина» ще сприймаємо денотативно, та ось наступне – «міряє» (ліпше було б «приміряє», але не убгалося в розмір) – і від денотації не лишилося й сліду: весь текст сприймається алегорично. Прямими «призвідцями» до цього і є засоби, що розшифровуються в наступних підпунктах.

1.1. Лексика переважно *нейтральна*, але є й стилістично *маркована* (етранжизми *коралі – ралі*, на них побудовано протиставлення).

1.2. *Тропи – метафора* першого рядка, переведення *ботаноморфного* образу в *антропоморфний* (уподібнення живої істоти, калини, до людини, або ж *персоніфікація*). Крім того, калина – це *образ-символ*: тут і природа, і дівчина, й Україна, козацька слава тощо (див. далі). Другий рядок можна вважати за своєрідний вид *метонімії*: один вид руху замість іншого. Третій рядок – просте безсполучникове *порівняння*. Є в ньому й епітет *божевільне*. І в цьому контексті образ ралі набуває рис *образу-алегорії* (*алегорія*, на відміну од *символу*, – однозначна). Четвертий рядок – *персоніфікація* долі.

1.3. Стилiстичнi *фiгури*. Контекстуальна *антитеза*: протиставляється статика й архаїчність калини шаленому прискоренню темпів життя. Третій рядок – *риторичне ствердження*. Четвертий – *риторичне запитання*.

VI. ІКОНІКА, ЕЙДОЛОГІЯ.

1. *Ключові образи – калина, магістраль, доля, людина (ти тут і в значенні я, він, вона)*.

2. *Загальна образна структура* вибудовується довкола цих ключових образів, об'єднаних і водночас протиставлених образом руху.

VII. ХУДОЖНЯ СЕМАНТИКА.

1. *Основна тема і мотив[u]* (як неосновні, мандрівні *теми*). *Основна тема* – роздуми над долею цивілізації і місцем людини в ній, оте давнє *quo vadis*, або камо грядеши? Відповідно – мандрівні *мотиви*: *калини, дороги, долі*.

2. *Мистецька ідея* художнього твору не зводиться до якогось силогізму чи найголовнішої думки, як часто пишуть у словниках; вона розлита в усій художній тканині, вона метафізична, як душа. А все ж,

напевне, квінтесенція саме цього тексту, великою мірою риторичного, висловлена в прикінцевому риторичному запитанні.

VIII. ФОРМОЗМІСТОВА ЄДНІСТЬ. Цей пункт передбачає синтез, підсумок того, що з'ясовано попереднім аналізом.

1. *Композиція* твору – нескладна, її вже практично висвітлено, зокрема, в пунктах II, III: «летючість» руху катрена підкреслюється і монотонною клавзулою, і моноримою, і завершальним «східцем»; *сюжет* будується на різкій *антитезі* й не має яскраво виражених *фабульних* стадій розгортання, зате є *сюжет* руху думки ліричного героя; *художню мову* розглянуто в пунктах III – V. Усе це – **формальні проявники художнього змісту**, або ж **змістовна форма**.

2. *Тему, ідею, мотиви, проблематику, тональність* також розглянуто в пунктах VII та 1.1.3; *фабула* нерозгорнута, *колізії* швидше внутрішньо-інтелектуальні, спричинені *темою* роздумів. Усе це – **змістові прояви художньої форми**, або ж **формований зміст**.

3. **Формозміст жанру** – *наразі медитації* – саме й полягає в роздумах над найзагальнішими проблемами життя людини і світу.

4. *Єдність, взаємозумовленість, взаємопроникнення змістових і формальних характеристик* також уже частково проілюстровано. Усі, спрощено кажучи, **елементи форми** (нескладна *композиція*, символізація ключових образів, обмаль *стилістичних фігур*, крім основної – *антитези*, ощадлива *тропіка*, *моноклавзула* й *монорима*, посилена *внутрішньою римою*, *алітерації*, *асонанси*, *фонопоєя* тощо) покликані увиразнити, підкреслити висловлену в риторичному запитанні художню ідею тривоги за долю людини, батьківщини, світу. Своєю чергою, значний і глобальний художній **зміст** знаходить вияв у названих і не названих тут його **проявниках**, або ж **елементах форми**.

Навіть із цього стислого аналізу та спроби синтезу й інтерпретації бачимо, які невичерпні резерви **власне філологічного прочитання** тексту відтісняються останнім часом на задній план, а натомість непомірно роздмухуються ті чи ті «сенсації» (із запізненням на півстоліття), від яких уже давно повідмовлялись і їхні скриптори.

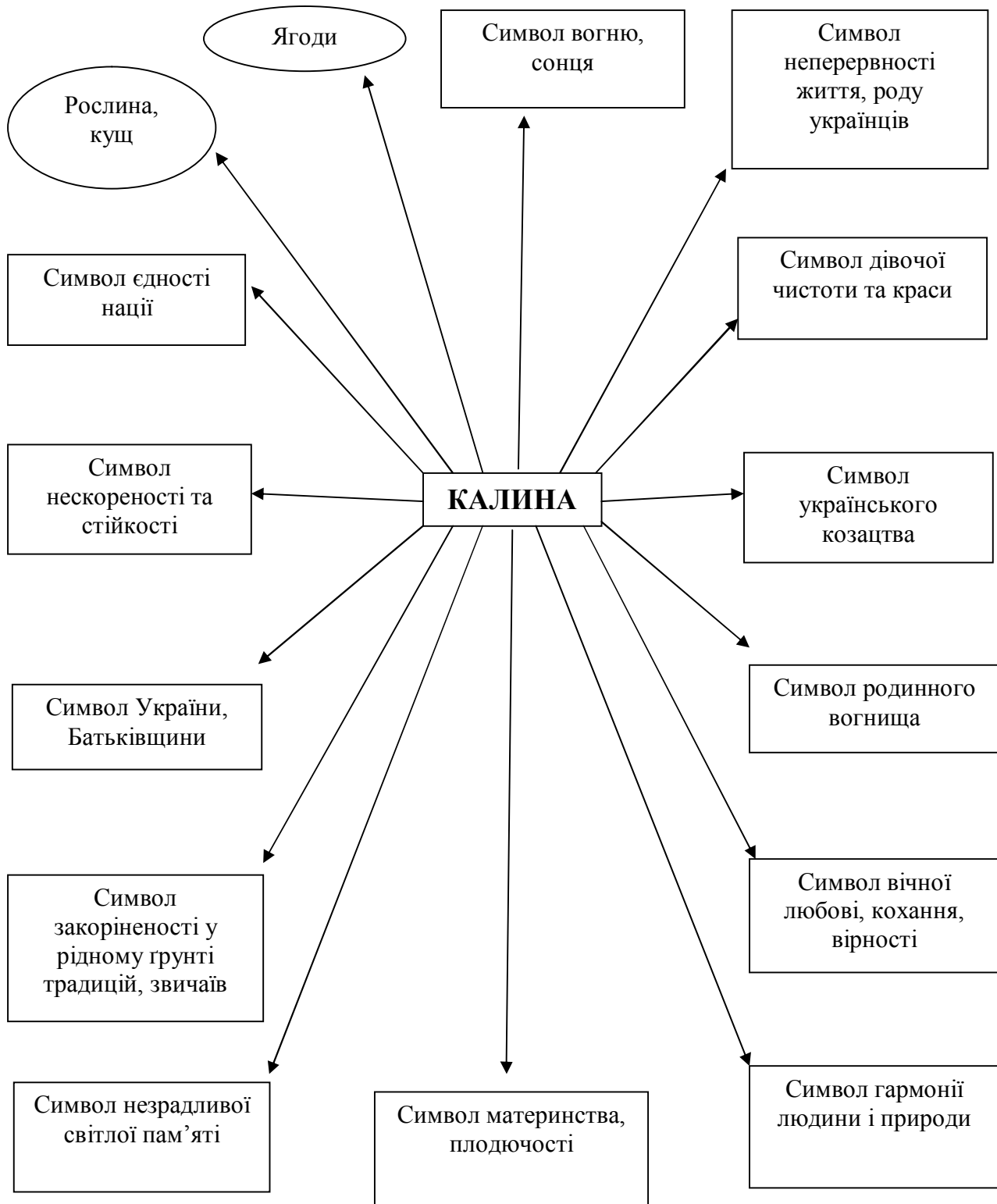
У підсумку філологічного аналізу постає оте **якщо**, коли елементи **як** + **що** становлять органічну цілість. Певна річ, ніякі пункти й підпункти схеми не вичерпують усіх можливих підходів та множинності тлумачень. Проте, за всіх інтерпретаційних різночитань, далі має йти найголовніший синтез, коли реципієнт, після того, як розіклав твір на елементи та зібрав його до купи, просто перечитує текст. І то вже буде читання іншого рівня: так як людина, що має музичну освіту, слухає симфонічний оркестр.

Насамкінець наведу схему, що постала на основі захищеної 2004 р. дипломної роботи Олени Шапаревої «Концепт **калина**: мовно-культурологічний аспект». Робота, як видно з назви, мовознавча, що незайвий раз підтверджує найпитомішу закоріненість літератури у мову, окреслює спільне поле (за різних підходів) саме філологічного аналізу/синтезу. Психоаналіз – добре, надто ж коли він не зводиться до натягування всього унікального художнього досвіду світу на копил кількох комплексів та кодів; філософування – чудово, надто коли воно не претендує на сцієнтичну зверхність і зарозумілість, але ми – **філологи**, у нас мова про слово, словесність, мистецтво чи принаймні «мовно-культурологічний аспект».

На практичних заняттях ми «розтинали» вірш Ліни Костенко скальпелем аналізу, зокрема, художній мові присвячено пункт **V (Стилістика)**. Потім намагались окропити порізане тіло вірша живою водою синтезу, зокрема й читанням інших творів із подібними мотивами.

А згодом студентка, виконуючи індуковану літературознавчими підходами мовознавчу роботу, провадила ще й самостійне соціологічне опитування – серед оточення, знайомих, перехожих. Так і постала в підсумку **схема Олени Шапарської** (подаю в трохи підкоригованому вигляді).

Концепт *калина* в українській мовній картині світу



ЛІТЕРАТУРА

1. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: Учебник. Практикум: Для студ., асп., препод.-филол. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 496 с.
2. Барт Р. S/Z. – Москва: Ad marginem, 1994. – 303 с.
3. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Уч. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 248 с.
4. Качуровський І. Строфіка. – Мюнхен, 1967; перевидання у поліграфічно погіршеному варіанті – К.: Либідь, 1994. – 274 с.
5. Клочек Г. Текст «під мікроскопом»: Фрагмент новели Василя Стефаника «Катруся»: До питання про склад поетики літературного твору // Укр. мова й літ. в серед. школах, гімназіях та колегіумах. – 2004. – №2. – С.123 – 136.
6. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р.Барта S/Z) // Барт Р. S/Z. – С.277–302.
7. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Вестник Москво. ун-та. – Сер. 9: Филология. – 1994. – № 5. – С. 44-62.
8. Купина Н.А., Николина Н.А. Филологический анализ художественного текста: Практикум для студ., асп., препод.-филол. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 408 с.
9. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Уч. пособие для студ. высш. уч. пед. завед. – М.: Academia, 2003. – 256 с.
10. Потебня О. Думка й мова // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С.31.
11. Скафтымов А. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Уч. зап. Саратов.

- гос. ун-та им. Н.Г.Чернышевского: Словесно-ист. отд. пед. факультета.
– Саратов, 1923. – Т. 1. – Вып.3. – С.58 – 59.
12. Ткаченко А. Елементи поезики – чинники стилю // Філол. семінари. –
Вип.6. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – С.22-29.
13. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник
для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів.
– 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. –
448 с.
14. Ткаченко А. Між Хаосом і Космосом, або В передчутті
неоструктуралізму // Слово і час. – 2000. – №2. – С.11-15.

Олена Євмененко

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОСТАТІ ІВАНА БОГУНА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СОЛІТТЯ

Статтю присвячено найгероїчнішій сторінці вітчизняної історії – добі української козаччини. Подається огляд історичних творів першої половини ХХ століття, присвячених постаті відомого козацького полковника Івана Богуна. Найбільше уваги приділено художній концепції постаті Богуна у однойменному історичному романі Олександра Соколовського.

Українська козаччина була справді унікальним явищем у світовій цивілізації, цілою великою епохою самовиявлення і самореалізації нашого народу, однією з найгероїчніших сторінок многотрудної вітчизняної історії. Козацтво відіграло величезну роль у збройній боротьбі українців за відновлення державності. У майже двохсотрічному єдиноборстві з різним ворогом в українському козакові виформувалося відчуття власної значущості, національної свідомості, відповідальності за долю співвітчизників. Сам факт існування Запорозької Січі свідчив про те, що в умовах бездержавності український народ створив вільне військово-промислове об'єднання і збройні сили – важливі прикмети державності нації.

Донині ця героїчна доба дає невичерпний матеріал для творів, які виражають національну свідомість народу. Романи і повісті І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, А. Кашенка, Ю. Косача, З. Тулуб, Р. Іваничука, Ю. Мушкетика, П. Загребельного тощо, присвячені козаччині, сприяють глибшому осмисленню минулого, екстрапольованого на проблеми сучасні, служать розв'язанню актуальних виховних завдань. Українські письменники, за словами О. Мишанича, «...сконструювали своєрідну історію козаччини у всіх її часово-просторових вимірах, злетах і падіннях. Козацька доба в історії України – вічна тема української літератури; її становлення, еволюція, досягнення і втрати будуть ще предметом спеціальних досліджень» [4, с. 133].

Згадуючи про козацьку добу, не можна оминати увагою постатей славетних Козацької доби, торкаючись таких видатних історичних постатей, як запорізьких ватажків Богдана Хмельницького, Петра Конашевич-Сагайдачного, Івана Сірка, Петра Калнишевського, Максима Кривоноса, Івана Богуна та інших.

Ім'я видатного полководця та політичного діяча України середини XVII ст. Івана Богуна навіки залишилося в пам'яті нащадків, про що свідчать численні народні перекази та думи: «А кобзарі грали, в струни дотикали та Богдана з Богуном піснями вихваляли!».

Іван Богун (загинув 1664 р.) – вінницький (кальницький) полковник, один із найпомітніших воєначальників доби Хмельниччини. Він брав участь у всіх найвідповідальніших бойових операціях, очолюваних гетьманом. Особливо важливу роль ватажок відіграв у битві під Берестечком, виступаючи як проти польського, так і проти московського панування на теренах України.

Після смерті Б. Хмельницького Богун підтримував спроби Ю. Хмельницького та І. Виговського проводити незалежну від Москви внутрішню й зовнішню політику, але коли ті вирішили остаточно розірвати стосунки з Росією і перейти на бік Польщі чи Туреччини, він виступив і проти них. Так, І. Богун відмовився підписати Гадяцький трактат, укладений гетьманом І. Виговським з польським урядом у вересні 1658 року, за яким Україна мала знову повернутися до складу Речі Посполитої. Разом із славетним запорозьким кошовим Іваном Сіркою Богун відкрито виступає проти Виговського і 1659 року організує повстання на Лівобережжі й Правобережжі. У 1660 році полковник висловлює свою незгоду з положеннями Слободищенського трактату, що його уклав Ю. Хмельницький з польським урядом, і який передбачав залежність України від Польщі.

Така діяльність І. Богуна, зрозуміло, була не до вподоби королівській владі. 1662 року його схопили і відправили до в'язниці Мальборг (Марієнборг). Проте уже наступного року Ян II Казимир, виступаючи в похід на Лівобережну Україну і розраховуючи на авторитет, військовий талант Богуна, звільнив полковника, призначивши його командиром козацьких загонів у складі війська правобережного гетьмана П. Тетері. Однак 17 лютого 1664 року І. Богун, звинувачений у спробі перейти на бік ворогів короля, був по-зрадницькому вбитий шляхтою під Новгород-Сіверським.

Постать козацького полковника Івана Богуна цікавила багатьох вітчизняних письменників: Михайло Старицький («Богдан Хмельницький»), Адріан Кащенко («Славні побратими», «Борці за правду»), Олександр Соколовський («Богун»), Яків Качура («Іван Богун»), Юрій Мушкетик («Брат за брата») тощо.

Насамперед варто назвати роман-трилогію Михайла Старицького «Богдан Хмельницький» (1897) – найдовершеніший історичний твір визнаного класика. «Відтворюючи найважливіші моменти вітчизняної історії, Старицький мав на меті не лише уславлення героїчного минулого, визначних історичних діячів, волелюбності й героїзму українського народу. Роман пройнятий глибокою вірою в історичну перспективу державності України», – зазначає Н. Левчик [3, с. 40]. Іван Богун у цьому творі виступає не лише втіленням лицарського духу українського козацтва, а й виразником його гуманістичних устремлінь.

У романі М. Старицького «Руїна» (1899) образ Богуна сповнюється філософського змісту. Глибоко переживаючи перемогу руйнних сил в Україні, духовну порожнечу в суспільстві, уславлений козацький ватажок тут починає навіть заздрити померлим: «... ніби навколо нього не було більше вже ні людей, ні землі, ні світла, ні неба, а одна лише німа, непроглядна темрява. Холод обійняв його тіло і стиснув болісно серце».

Спираючись на історичні, фольклорні джерела, уважно осмислив життя та боротьбу Богуна й Адріан Кашенко в оповіданні «Славні побратими» і повісті «Борці за правду» (обидва – 1913). В інтерпретації Кашенка, Богун – добрий тактик, який у кожному бою демонструє філігранну військову виучку, безприкладну мужність, одчайдушність, талант воєначальника. У фіналі повісті «Борці за правду» «український богатир» Богун виступає уособленням нескореності українського народу, який підніс зброю в оборону власного права на життя. Герой зустрічає смерть без покаяння й розпачу. Неважко помітити, що художні оцінки А.Кашенка у повісті співпадають з оцінками того ж історичного періоду, висунутими М. Старицьким у «Руїні». Душі застрелених жовнірами

Чернецького Богуна і його побратима Довбні линуць «... у горішне царство шукати правди на тім світі».

А. Кащенко показує Богуна у романтичному ключі: досвідченим військовим керівником, розумним і стриманим, спроможним приймати найвідповідальніші рішення, до дрібниць продумувати хід бойових акцій.

Вдався в художньому плані образ Богуна і Г. Сенкевичу в романі «Вогнем і мечем». Його Богун – «демонічний характер, який єднає з романтичними образами... спорідненість з природою, простий, примітивний спосіб життя й індивідуалізм» [1, с. 11].

Твори Олелька Островського (видані між 1912 і 1918 роками) «Жовті Води», «Корсунь» (1648 р.), «Данило Нечай» (1651 р.), «Берестечко», «Іван Богун», «Руйнування Батурина» та ін. попри невисоку мистецьку вартість, ці повісті та оповідання містили багато фактичного матеріалу.

1918 року в журналі «Шлях» з'являється уривок з роману Гната Хоткевича «Берестечко», де письменник мав намір широкомасштабно відтворити польсько-українські взаємини у переддень і під час битви близ Берестечка. Але, як пише Ф. Погребенник, «... обставини емігрантського життя, постійна турбота про хліб насущний не давали йому (Хоткевичу. – О.Л.) змоги зосередитися над задуманим твором, що вимагав глибоких досліджень історичних джерел» [5, с. 547].

Уже 1929 року побачила світ історична драма-тетралогія Г.Хоткевича «Богдан Хмельницький» (п'єси «Суботів», «Київ», «Берестечко», «Переяслав»), заґрунтована на неоромантичному світобаченні й гуманістичній концепції. Доба Хмельниччини загалом і діяльність Богуна зокрема висвітлюються тут з національних позицій, у

відповідності до історичної правди. Це й дало підстави радянським літературознавцям віднести твір до «буржуазно-націоналістичних».

Художня концепція Богуна, репрезентована О.Соколовським у однойменному романі, спирається насамперед на історичні версії М. Грушевського та О. Єфименко. Олександр Соколовський наділяє свого головного героя – Богуна – справді лицарськими рисами. Однак перед нами – не лише видатна історична особа, а й звичайна людина. Маємо можливість спостерігати за героєм і у вирі історичних подій – боях з поляками, шуканнях виходу зі складних обставин, у побутовому спілкуванні з козаками, в інтимних розмовах з коханою Оксаною, друзями та на самоті, коли Іван сумнівається, роздумує. Ватажок, отже, показаний не тільки як вправний полководець, готовий на смерть битися за всенародну справу. У його грізній поставі помічаємо й звичайне людське щиросердя, якусь душевну розкутість, і здатність по-справжньому кохати.

Упадає в око, що Богун часто виявляє риси неоромантичного героя, виступаючи соціально детермінованою особистістю, психологія якої є своєрідним віддзеркаленням суспільної психології. За таких умов, як зазначає Л. Дем'янівська, «...романтичний герой певною мірою деромантизується, зникає як виняткова особа, – замість нього приходять яскрава особистість, сформована умовами свого середовища, ним детермінована, особистість, яка значно ближче стоїть до маси, юрби, оточення» [2, с. 123].

В образі Богуна помітне прагнення Соколовського відповідно до історичної правди витворити ідеал козацького ватажка – відважного воїна, політика, всенародного улюбленця. Сміливий, рішучий, пройнятий жагою волі, сповнений відчуття власної гідності, ватажок користується повагою козаків і простого люду, уміє прислухатися до громади, зважити на

мудрість народу. Козаки поважають і люблять свого полковника не тільки за його відвагу, а й за добре ставлення до них. Кожного козака свого полку Богун знає особисто: «... коли в кого з них траплялась якась «несправа» – чи то з мушкетом, чи то з возом, чи то з конем, - полковник майже завжди про це пам'ятає і не забуває поспитати при першій нагоді. Він не сердився, не лаявся навіть тоді, коли козак почував за собою якусь провину, він тільки нагадував і цього було цілком досить».

Богун має також і надзвичайний організаторський хист: Подільський полк, яким він керує разом із Київським та Корсунським, усі вважали зразковим. Дуже часто своїми запальними діями та визнаним талантом воєначальника Богун «заражав» своїх підлеглих. Так, голосна слава найкращого з усіх козацьких і навіть татарських стрільців назавжди закріпилася саме за ним. Десятки козаків стали палкими наслідувачами Богуна. «Позлазивши на високі драбини, закриті щитами, цілими днями стежили вони, чи не висунеться десь голова необережного шляхтича, щоб простромити її стрілою.

Поляки ховалися, закривалися плахтами, ряднами, ковдрами, - ніщо не допомагало» [6, с. 256].

Зворушливо виписано Богуна і як відданого побратима. Він з великою любов'ю та повагою ставиться до Морозенка, Нечая, Кричевського, яких постійно підтримує, яким довіряє свої сумніви, побоювання. Як велике горе сприймає Іван Богун звістки про те, що загинув Морозенко, а через деякий час і Нечай. Полковник своїм обов'язком вважає помститися ворогові за смерть побратимів.

Богун – людина запальної та гарячої вдачі; він постійно рветься в бій, вважаючи, що таким чином вирішить усі проблеми. Полковник вважає необхідним всіякою ціною скинути зі свого люду панське ярмо, «...інакше

викорінять пани навіть саме ім'я козацьке» [6, с. 38]. Іван Богун Соколовського міг би рішуче заявити: «Московському цареві я не присягнув, але не через те, що бажав би служити королеві, а через те, що вільному народові, як ми зараз, не личить нікому присягати. Булави од короля я не приймаю, бо вільному народові не личить приймати клейноди з чужих рук». Слід зауважити, що численні монологи Богуна звучать апогеєм козацької витривалості, звитяги, героїзму й патріотичної відданості Україні.

Фізично й морально могутній, полковник кидається з крайнощів у крайнощі, не знаючи жодних обмежень для своїх дій. У ньому весь час борються антитетичні почуття. Найчастіше він виявляє себе як хитрий тактик. Так, наприклад, після облоги під Вінницею Богун здобув не тільки серед українських козаків, але й серед поляків «незвичайно високу репутацію лицаря і стратега, як ні один з козацьких ватажків» [6, с. 197]. Богун підготував для поляків пастки. Ця його хитрість стала легендою, на що звертають увагу історики, а також О. Соколовський у своєму романі.

Ім'я Івана Богуна овіяне невмирущою славою, а пов'язані з ним численні витвори народного генію людська пам'ять пронесла крізь віки. І. Богун є героєм багатьох історичних пісень, дум, народних легенд і переказів. З його ім'ям у часи громадянської війни й відродження української державності (1918 – 1920 рр.) різні за політичними уподобаннями сили йшли на смертельні битви.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васьків М. С. Творчість Г. Сенкевича у контексті українсько-польських літературних взаємин: Автореф. дис... к.ф.н.: 10.01.04 / Дніпропетровський державний університет. – Дніпропетровськ, 1996. – 20 с.

2. Дем'янівська Л. С. Іван Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Життя і творчість: Навч. посібник. – К.: Либідь, 1995. – 144 с.
3. Левчик Н. Історична проза М. Старицького (далекі образи – близькі ідеї) // Слово і час. – 1990. - № 12. – С. 38 – 44.
4. Мишанич О. В. Повернення. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: АТ «Обереги», 1997. – 336 с.
5. Погребенник Ф. П. Гнат Хоткевич і його історична проза // Хоткевич Г. М. Авірон; Довбуш: Повісті. Оповідання. – К.: Дніпро, 1990. – С. 539 – 553.
6. Соколовський О. О. Богун: Історичний роман з часів Хмельниччини. – К.: Укр. центр духовної культури, 1996. – 368 с.

SUMMARY

The article deals with heroic epoch of Ukrainian history called The Cossacks. The author gives a review of historical works of the first half of the XXth century devoted to well-known Cossack colonel Ivan Bogun. Main focus is concentrated on the artistic conception of Bogun's personality in the historical novel of Oleksander Sokolovsky.

Оксана Кудряшова

ФОНІЧНІ ПРИЙОМИ У ТВОРЧОСТІ ГРИЦЬКА ЧУПРИНКИ

У статті досліджується дія голосних і приголосних звуків на певні рівні поезії Грицька Чупринки, який прагнув досягти таким чином образності й мелодійності. Розглядаються алітерації, асонанси у ролі акомпанементу, звукового курсиву, звуконаслідування.

Повтори є однією з найважливіших складових поетичної мови Грицька Чупринки. Однак українські критики не змогли належним чином оцінити роль ритміко-синтаксичного чинника (фігур) у його художній мові, як важливого елемента естетичного та психологічного впливу творів автора на читача. Навіть побіжно переглядаючи невелику спадщину

Г. Чупринки, неважко зауважити велику кількість повторів. Враховуючи особливості віршостилістики Грицька Чупринки, семантичне наповнення звуку, характерне для творчості цього поета, такі фігури повтору, як анафора, епіфора, анепіфора та ін. ми зараховуємо до звукових. Наступний вид повтору пов'язаний із виразною грою у мові голосних та приголосних. Йдеться про звукове інструментування (асонанс, алітерація та звуконаслідування).

На думку І. Качуровського, попри надзвичайно високий коефіцієнт фонічної організації у творах Чупринки, усе ж він обмежений технічними засобами (тільки кінцеві та внутрішні рими) [1, с.159]. Хотілося б уточнити це твердження. Чупринка був також майстром інструментування. Звукопис у формі *аккомпанементу* (Б. Гончаров) постає тоді, коли поет, намагається відобразити певне явище природи чи події, насичує рядки поезії певними звуками. У циклі «Війна» [3, с.195] насиченість приголосним **р** відповідно зображує напругу, бій людей та грюк металу, твердість духу і запах неминучої смерті:

*Раз родила рідна мати,
Ну, так раз і умирать!
Грізно грюкають гармати,
Наступає рать на рать.*

*В полі смерті в'ються круки;
Ріки повні крові вщерть.
Тут і радощі, і муки,
Тут перемога, тут і смерть (196).*

Цікаво, що звукопис наступної поезії цього циклу (він складається з двох творів) – побудований на алітерації звуку **н**. Зміна настрою і дії алітерована саме цим сонорним звуком (у цій строфі ще й м'яким **н'**), який «генерує» сумовитий настрій :

*Він бачив останній ворожий наскок,
Ворожі розгнівані очі;
На раннім світанні холодний пісок
Засипав бойовище ночі (196).*

У Чупринчиних поезіях зустрічаються численні алітерації звуків **с** (та наближеного до нього звука **З**) на **н, р, в, д, ш, ч, м** та **х**:

*Вся в колючках, вся в гірляндах,
І в тернах, і в пишних квітах,
Вся в коштовних діамантах
І в блискучих огнецвітах.
В млі горить моя мета –
І гріховна, і свята (83);*

*Хіба на те, щоб нечисть нори
Під нею кинула скоріш?
Чим ніч темніш – ясніші зорі,
Тим буде ранок веселіш! (245);*

*Знов сріблестим, променистим
Блисне бісером-намистом
Сніжний холод розписний (170).*

Не менш яскраві асонанси на **-а** та **-і**; на **-о**:

*А будуть, я знаю, інакші пісні,
Веселі, дзвінкі, мов криштальні,
Як тільки скінчаться плачі голосні,
Такі нестерпучі, плачі погребальні (161);*

*Все прожйте навесні
Ті, мов фея, воскресіла,
А мої мої пісні і
Всім страшні і мов дика сила (182);*

*І душею молодбю
Золотбю красотбю
Упиваюсь (110).*

Асоновані звуки **а** та **у**, як й алітеровані, можуть мати певне емоційне навантаження. Так, ці звуки у поезії «Прощай» (441), яка належить до любовної лірики поета, є смисловим курсивом мотивів сподівання (**а**) і духу шукання (**у**):

*Наші давні сподівання
Розтопив яв с яївві дум;
Душу мánить дұх шукáння,
Вұха вáбить шум.*

На загальному фоні сприйняття поезії окремі рядки порівняно з іншими можуть виділятися, і тоді інструментування виконує роль *звукового курсиву* (Б. Гончаров). І тут Чупринка посідає перше місце:

асонанс:

*Всі погрóзи, бóлі, слóзи
Знiщив блiском дiвний цвiт (190);
I дивiлась, i тремтiа,
Як гноби́ла дíка си́ла (285);*

алітерація:

*Серце спочине на час (246);
Чули хвилі в чарах-дивах (277);
Зграї зірок золотих (427);
Деся́ дзвенять дзвінки розкішні (222);
Вітер море рве і крає;*

асонанс із алітерацією:

*Будять ти́шу лі́стом ви́шні (222);
Ї́ кри зорі́ з і́скор зі́р (226);
Карі́ о́чі, чо́рні брóви (130).*

Але не тільки рядки вступають у гру звуками, а й окремі фрази, слова і словосполучення: «**черепок** для **черепахи**», «буду **ду́хом**», «**град** **грудок**», «**хлопці-молодці**», «**творчість** **ночі**», «**терни**, мов **тирани**». Тавтології: «**зорі** **зазорять**», «**метелиця** **мете**», «**радять** **раду**» та ін. Поет переносить однакові звуки з одного слова в інше, розташоване поряд. Інколи «збирає» їх зі складеного слова і надає іншому: «**Муза-воля** й **безумовність**», інколи ж переставляє їх місцями: «**лицаря-борця**», «не **дінеться ніде**», «на **вільній волі**», «з **листочком** **листок**» та ін. Звуковий курсив у такому вигляді також підсилює звукове інструментування твору.

Символісти часто вдавались до такого фонічного прийому, як звуконаслідування (ономатопея). Завдяки цьому засобу досягається акустичний ефект при зображенні, наприклад, у того ж Г. Чупринки, їзди паровоза-порожняка, танцювальних «па» вальсу тощо.

*По дорозі торохтить,
Їде, котиться, летить
Легко, прямо, без похилу*

*Серед куряви та пилу
По дорозі порожняк.
Стук! Гряк! (397)*

При уважному прочитанні неважко виділити в цій поезії певні групи звуків – голосних та глухих приголосних:

по то хтит'
ко тит' са тит'
ко по хи
се ку та пи
по по ак
тук ак

На 100 звуків поезії припадає 20 глухих приголосних (20% усієї кількості). Насиченість тексту саме такими фонемами фокусує нашу увагу на негативних емоціях (безглуздість життя ліричного героя). Життя, яке проходить порожняком:

*Все життя моє погане,
Непривабне, небажане,
Ніби їжа без присмак
Стук! Гряк! (397).*

Повтор останнього рядка у всіх чотирьох строфах, а у п'ятій та шостій звуконаслідування – «Стук! Бряк!» – відтворює стукіт коліс. Ці фонічні прийоми допомагають авторові створити ефект стрімкого руху поїзда, за аналогією з яким, окремими „штрихами» змальовується життя ліричного героя.

Інший випадок – твір «Вальс» (153):

*Стук, стук! Диб, диб...
Ніжно, ніжно,
Дивовижно,
Тонко, тонко, тонкобіжно
Одбивають ноги, ноги
Смілу силу
Перемоги
Божевільний сиплють дріб! (153)*

Частотність сонорних приголосних **н, л, м** у «танцювальному» різностопному хорей («розчленованому» 4-стопному) надають віршеві плинності, подібної до звуків вальсу. Римове очікування не спрацьовує через велику відстань (шість рядків) між римовою парою (слова на тверді приголосні, дїб – дрїб) і тому рима «виринає» як зовсім нова нота у танці. Парна кількість стоп (по дві і чотири) уподібнюється до танцювального такту.

Я. Можейко у своїй розвідці [2] поєднує три різні вірші Г. Чупринки: «Косовиця» (165), «Вальс» (153), «Ураган» (114) – саме за схожістю звуконаслідування (хоча й різного за способами). Дослідник робить цікаве спостереження: зміна назви творів із збереженням тексту не викличе значних змін у свідомості реципієнта. Запишемо початки цих поезій (I – «Ураган», II – «Косовиця»):

I.

*В хмарах, в мареві, в диму
Чорну бучу підніму,
Грюкну в полі...
В чистім полі
На роздоллі
Понесусь над сонним краєм,
Степом, гаєм (114).*

II.

*Дзінь, дзінь-дзінь!
Дзвінко,
Гінко,
Легко, легко
Розсипається далеко
Стоголосий передзвін... (165)*

Імітація урагану здійснюється за допомогою звуків і звуконаслідувальних поєднань: **в, хм, р, в, м, му, ч, чу, му, гр, ну**, деякі з них повторюються. Майстерно дібрані звуки передають відчуття завивання вітру. Наведена строфа із «Косовиці» буквально відтворює звуки навколишнього середовища – клепання коси та її дзвін, коли косять траву. Косарю робота приносить задоволення, отже, імітація клепання коси збігається з настроєм людини – вона в роботі також «дзвенить». Цей дзвін імітується за допомогою фонем **дз, г, з, і**. Щодо метрико-ритмічної будови, ми погоджуємося із думкою науковця про те, що у трьох віршах є рядки

різностопного хорею, але за цим принципом можна будь-які поезії у будь-якого автора об'єднати в одну тільки на основі ідентичності образів. Критик «вихоплює» із розглянутих творів певний структурний принцип (метр, ритм). Відомо, що слово, вимовлене з різною інтонацією, темпом, ритмом може мати зовсім інше семантичне навантаження. Так, Чупринка використовує майже однакові ритмо-мелодійні засоби, але вимальовуються відмінні поняття. Для нього косовиця на полі – це і ураган (сила колективу), і вальс («танець» фахівців); якщо ураган – то він і косовиця (за силою багатьох людей), і вальс (кружляння у танці), а його (саме його) вальс – це і косовиця (дзвін запалу), і ураган (прискореність рухів). Три поняття для поета у душі мають єдине духове начало, а будь-який рух у Чупринки найчастіше асоціюється з хореєм.

Складний період межі століть завжди позначається певними змінами у всіх сферах життя. Зміни в економіці, політиці, культурі різко позначилися на національній свідомості людей. Постала необхідність вироблення нових шляхів і в мистецтві, зокрема в літературі. Назрівала потреба у виробленні нових образів, складної асоціативності, синтезу мистецтв. Епоха символізму відіграла в цьому поступі важливу роль. Конструювання нових образних структур, вироблення нових ритмів та розхитування метричних і строфічних схем, збагачення літератури фонічними засобами позначилося шуканнями прозаїків та поетів.

Запозичуючи досвід французьких попередників (сакралізація поетичної мови, віра в таємничість слова тощо), українські символісти виводять мову на нові терени, надаючи їй особливої мелодійності, музичності. І цього досягають з допомогою лексичних новотворів, ускладнених метафор, комплексного пов'язання рими, ритму, звуків,

образів, які, об'єднуючись, ставали символами суб'єктивних вражень, складних смислів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Качуровський І. Фоніка / Ігор Качуровський. – Мюнхен, 1984. – 208 с. – Серія: Підручники ч.7.
2. Можейко Я. Творчість Чупринки (критичний нарис) // Літературно-критичний альманах. – К., 1918. – Кн. I. – С. 46–65.
3. Чупринка Г. Поезії / Грицько Чупринка: [Яременко В.В., упор., прим.: Жулинський М.Г., вст. ст.] – К.: «Радянський письменник», 1991. – 495 с.

SUMMARY

The effect of vowels and consonants on the certain layers of poetry of Grytsko Chuprynka, who was eager to achieve in this way figurativeness and melodiousness is investigated in the article. Alliterations, assonances as accompaniment, sound emphasis, onomatopoeia are examined.

Світлана Лизлова

ГЕОПОЕТИКА «ФІКТИВНОЇ БІОГРАФІЇ»

У статті з'ясовуються геопоетичні особливості «фіктивної біографії» на матеріалі романів Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» і К. Рансмайра «Останній світ». Особлива увага приділяється інтертекстуальним взаємодіям: «астральний» прототекст Б.-І. Антонича – роман Ю. Андруховича; поема Овідія «Метаморфози» – роман К. Рансмайра. Підкреслюється значення образів-символів Місяця та Каміння, а також геопоетичних зв'язків Карпати – Антонич, Томи – Овідій у відтворенні постмодерних біографічних версій.

Читацька популярність романів-письменницьких біографій сьогодні набагато перевищує рівень теоретичного осмислення їх жанрової природи й сутності, досить згадати такі визнані бестселери, як «Папуга Флобера» (1985) Дж. Барнса, «Останній світ» (1988) К. Рансмайра, «Заповіт Оскара Вайльда» (1983), «Мільтон в Америці» (1997) П. Акройда

та ін. Постмодерністське бачення життя й творчості поетів минулого завжди стає предметом запеклих дискусій через право автора на документально-фіктивні ігри, наприклад, в уявних бесідах із героєм роману, в усвідомлених анахронізмах, змішуванні часів та епох, «підробці» листів, щоденникових записів і навіть літературного доробку героя. Так, псевдобіографічний роман Юрія Андруховича «Дванадцять обручів» (2003) на презентації у Львові здебільшого розцінили як «знущення пана Андруховича з поета Антонича».

За нашими спостереженнями, у мінливо-ігровому просторі «фіктивних біографій» автори увиразнюють геопоетичний вимір художнього світу як величину незмінну, або якусь певну точку відліку. Найбільш показовими в цьому плані є романи «Дванадцять обручів» Ю. Андруховича й «Останній світ» К. Рансмайра – фіктивні біографії поетів, у яких актуалізуються геопоетичні зв'язки: Карпати – Антонич; Томи – Овідій. Отже, спробуємо з'ясувати особливості постмодерністської «фіктивної біографії» шляхом зіставлення романів Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» і К. Рансмайра «Останній світ» у геопоетичному аспекті.

Жанрове мислення сучасних творців біографічних версій формується під впливом цілого комплексу світоглядних ідей та уявлень. Особливої уваги заслуговують такі чинники:

амбівалентне розуміння в культурі постмодерну традиційних понять: «істина», «правда», «реальність», «історизм», актуалізація розпливчато-мерехтливих: «гра істини», «правдоподібність», «гіперреальність», «псевдоісторизм» тощо;

зміна ставлення історичної науки до предмету досліджень: «у центрі уваги не минуле людей, а текст як паралельна реальність, або як паралельне минуле» [5, с. 291];

розуміння творчості як суб'єктивної інтерпретації «чужих» текстів; створення на цій основі індивідуально-авторського «можливого світу».

Таким чином, на тлі постмодерністських ігор із традиціями, міфом та історією «фіктивну біографію» можна розглядати як новітнє квазіжанрове утворення, в назві якого визначення «фіктивна» остаточно втрачає будь-який негативний зміст і набуває іншого – «альтернативна», «оновлена», а в іншомовному складному слові змінюється смисловий наголос – «біоГРАФІЯ».

Специфіку авторської гри в «біографію, якою вона може бути» визначає суб'єктивне сприймання подій минулого. Для сучасного автора загальноновизнаний життєпис художника-класика є трохи невірним документом, нібито документом, а точніше – протейчним, аморфним, незавершеним інтертекстом, діапазон інтерпретацій якого стверджує множинність істин замість пошуків єдиної істини, або головної ідеї. Важливе значення при цьому мають вихідні настанови авторського задуму. Так, Ю. Андрухович у «Дванадцяти обручах» протиставляє бубабістський міф поширеним «лицемірно-філістерським уявленням про те, яким повинен бути поет, виразник і володар дум народних» [1, с. 134], а К. Рансмайр в «Останньому світі» виходить із припущення, що рукопис поеми Овідія «Метаморфози» нібито назавжди втрачено. Основним матеріалом для названих біографій-версій слугують широковідомі твори романних героїв Б.-І. Антонича й Овідія Назона.

Спілкування сучасних авторів із «чужим» художнім світом відбувається за моделлю «варіації на тему прототексту», інакше кажучи,

романи українського й австрійського письменників є «варіаціями на тему певного твору, рядок або кілька рядків якого стають імпульсом розгортання нового тексту» [7, с. 33]. Такі романотворчі імпульси містять, на нашу думку, «астральний» ліричний текст Б.-І. Антонича та поема «Метаморфози» Овідія Назона.

Неприхована залежність Ю. Андруховича від образної системи лірики Б.-І. Антонича виявляється вже на рівні побічного тексту. Мова йде про потенціальні парадигми, що «згорнуті» в назвах-цитатах роману «Дванадцять обручів» (вірш «Елегія про ключі від кохання»); трьох його частин: «Принагідні гості» («Дім за зорею»), «З каменя й сну» («Елегія про перстень пісні»), «Карузо ночі» («Весіння ніч») та алюзійній назві останньої четвертої частини «Закінчуючи» (вірш «Кінчаючи»), а також в епіграфі-цитаті (рядки вірша «Запрошення»).

Як відомо, в поетичній системі Б.-І. Антонича астральні образи відіграють визначальну роль, особливо галицький божок місяць. Услід за Антоничем, автор «Дванадцяти обручів» багато уваги приділяє символіці Місяця, на що вказують епіграф, назва окремої частини «Карузо ночі», а також наскрізна присутність місяця в художньому світі роману. Цей образ розглядається нами як семантично вагомий, ключовий: місяць у романі виказує добре відчутну, всюдисущу присутність Антонича як людини, поета, міфологічного персонажа, таємничого «принагідного гостя», чий справжній «дім за третьою зорею» [2, с. 189]. Саме тому герої роману багато цитують Антонича, живуть в його колообразах («весни дванадцять обручів», ім'я дівчини Коломея), блукають його пралісом, кохаються на цвинтарі мертвих авто, любуються його Карпатами, поринають у світло його «нічного сонця», пізнають таємниці «старого Антонича», тобто відтворюють настрій його поезій, «переписують» наново його життєпис,

який свого часу зазнав виправлень (викривлень) у «галицькому громадянському театрі».

Місяць у романі замикає коло індивідуально-авторського міфу Ю. Андруховича про карпатське походження Орфея. Як влучно визначила Коломея, «насправді нам дозволено щось одне: або тут – або на Місяці» [1, с. 301]. Два роз'єднаних світи пов'язує спільна семантика дому: «тут» означає короткочасне перебування в домі для «принагідних гостей», «на Місяці» – перебування у справжньому, вічному домі, притулку самотніх поетів. До речі, Місяць скликає не всіх (лише деяких обранців) до інобуття дванадцятого обруча – «кола вічності». Так, поетові Антоничу там вічно двадцять сім, перебування на Місяці героя роману Артура Пеппі здійснюється у сновидінні, віденський Орфей, «фотограф і перелюбник» Цумбруннен вирушив до Іншого Світла мертвою рибою. Смерть чужинця Цумбруннена виявляється рубежем між існуванням у пансіонаті «Корчма «На Місяці» та вільним, але не зовсім фізичним, життям в антоничевій «корчмі на місяці».

Очевидно, Ю. Андрухович створює біографію «Антонича» – того легендарного «поета весняного похмілля» [2, с. 87], котрий, цілком імовірно, кілька років мешкав у Львові на Городоцькій, 50 із своєю коханкою Фанні та пішов із життя як романтичний герой. Сенс таких авторських ігор полягає у вічному оновленні, змінах, спробах руйнування мертвих пам'ятників живим класикам. У цьому оновленому (але фіктивному) вигляді життєвий і творчий шлях Б.-І. Антонича набуває рис богемного способу життя, зокрема бубабістського, і безсумнівної «достовірності» нарівні з іншими версіями: В. Ласовського, який зображує Антонича апатичним «товстуном в окулярах» [1, с. 145], Я. Курдидика, в неопублікованих спогадах якого поет постає «напрочуд жвавим» [1, с.

143], нареченої О. Олійник, у мемуарах якої вимальовується образ «радше ніякого» Антонича [1, с. 147].

Підзаголовок «Останнього світу» К. Рансмайра – «роман з Овідієвим репертуаром» – відсилає читача до поеми Овідія Назона «Метаморфози». Спираючись на популярний в постмодерній літературі мотив зникнення давнього рукопису-оригіналу, К. Рансмайр припускає, що в останній день перебування у Римі Назон спалив рукопис свого найголовнішого твору, через це шедевр античної літератури було втрачено назавжди. Римським шанувальникам поета Назона були відомі лише окремі уривки «Метаморфоз», тому ніхто з них не розумів усієї величезності замислу автора та навіть не уявляв, «що ж писав Назон – роман, збірку малої прози, віршовану історію природи чи альбом міфів та легенд про перетворення й сновидіння?» [6, с. 31].

Мотив мандрівки до краю світу (або маргінального простору) в пошуках утраченого рукопису пов'язаний в романі з Коттою, адресатом Овідієвих «Послань з Понту», пересічним громадянином «упорядкованої» римської імперії, єдиним із героїв, хто інтуїтивно наблизився до істини «чи не були «Метаморфози» замислені як велика історія природи – історія, яка починалася від каміння й сягала аж до хмар?» [6, с. 114]. Усе життя Котти є втіленням багатотрудного, сповненого несподіванок шляху інтерпретатора до розуміння іншого – іншого простору і того, хто інакше жив у своєму світі, «й шляху до того світу, здавалося, немає» [6, с. 11]. Таким чином, проблема інтерпретації, розуміння, тлумачення в «Останньому світі» є найвиразнішою, а думка про те, що «інтерпретація» і «перетворення» належать одному семантичному полю, дозволяє автору з'єднати в єдиному хронотопі спалений текст поеми «Метаморфози»,

історію римської імперії, приречені Томи, Академію Данте, другу світову війну, кінематограф ХХ століття і т.д.

В «Останньому світі» К. Рансмайр здійснює текстові трансформації за моделлю вірш – проза: поема Овідія – роман; поема Овідія – «Книга каміння» Ехо; поема Овідія – «Книга птахів» Арахни; історія Алкіони та Кеїка з «Метаморфоз» – основа фільму-мелодрами. Таке «зчитування» думок і почуттів конкретної людини з «тексту» оточуючого її простору нагадує уміння Назона «читати з полум'я». Проте завдання Котти, у порівнянні з авторським, набагато складніше. Герой роману спробував відтворити зміст утраченої поеми і скласти життєпис останніх днів Овідія за переказами жителів здичавілого міста Томи, розповідачів із поріддя людей «з заліза твердого», про яке Овідій писав: «Тут же в цю гіршу, залізну добу всяка скверна ввірвалась; / Тут же, сумні, відійшли – Соромливість, і Чесність, і Віра» [4, с. 18]. Вражений цим чужим світом і сам Котта зазнає поетапних перетворень, начебто під впливом головної теми розшукуваного рукопису Овідія. Спочатку Котта сприймається чужинцем із Риму, послідовником колишнього прибульця Назона, потім, читаючи і слухаючи перекази «Метаморфоз», римлянин так само змінюється, як і вся навколишня дійсність, нарешті, Котта усвідомлює себе героєм тієї книги життя, яку він даремно шукав у вигляді письмового тексту.

Рукописний текст «Метаморфоз» безслідно зник, але відкривається створений ним, матеріалізований «останній світ» Томів: поет Овідій вигдав (угдав) колишні й майбутні долі томівчан, а римська метрополія й залізне місто, в свою чергу, створили несхожі один на одного міфи про вигнанця Овідія. В «офіційному міфі» великого Риму образ поета відповідає одвічній схемі ворожа влада – митець-жертва. Римлянам

удалося з'єднати в особі міфологізованого Назона два протилежних образи – «скам'янілий символ справедливості римського правосуддя» і «скам'янілу невинну жертву влади» [6, с. 74-75]. «Скам'яніння» розглядається автором як найкращий спосіб убити пам'ять про першого поета імперії. Тому з'явилась меморіальна дошка на будинку Назона, тому виникла ідея про мавзолей, куди мали помістити його прах. Отже, справжнє буття поета триває в його творах, у переказах Ехо, Арахни, Піфагора, у безперервних інтерпретаціях, перечитуваннях, «правильних» і «неправильних».

Слід також підкреслити особливу роль у відтворенні сучасних біографічних версій деяких образів-символів. Якщо ключем для індивідуально-авторського розуміння життя й творчості Б.-І. Антонича в «Дванадцяти обручах» стає Місяць [3, с. 246-247], то в «Останньому світі» такий семантично вагомий символ – каміння. Каміння як наскрізний образ роману утворює парадигму багатозначних мотивів. Серед них найбільш цікавими є:

каміння як необхідна умова перетворення людини. Лікаон біг у гори, щоб обернутися вовком, він на очах у Котти «сам кинувся з розгону на каміння» [6, с. 49]; Батт несподівано перетворився на камінь; міф про Девкаліона і Пірру розповідає про людей, народжених після потопу з камінців; у Томах Котта відчув себе сірим байдужим каменем, а можливо й Назон, мешканець гірської Трахіли, «невразливим камінчиком скотився зі схилів» [6, с. 163];

каміння як текст. Піфагор викарбував уривки «Метаморфоз» на каменях; Ехо вірила, що спалені «Метаморфози» були книжкою про каміння; Котта вичитував у камінні «водяні знаки минушності» [6, с. 64];

каміння як метафора застиглому минулому, символ забуття.

Таким чином, образ-символ каміння в романі К. Рансмайра «тілесно» унаочнює частину того світу, в якому все змінюється і «нікому не застається його подоба» та водночас є символом забуття, саркофагом пам'яті про поета.

Ще одну важливу особливість «фіктивних біографій» визначає спільний принцип створення образу головного героя. У «Дванадцяти обручах» і «Останньому світі» використовується постмодерністський прийом зображення зовнішньої неприсутності людини в художній реальності твору.

Поети Б.-І. Антонич і Овідій Назон з'являються перед читачем у сприйманні, інтерпретації інших персонажів, вони існують як герої чужих «творів» – переказів, сновидінь, мемуарів, спогадів, навіть відеокліпу. Так, поновлений життєпис Б.-І. Антонича складають фрагменти «блискучої вступної лекції» професора на прізвище Доктор, «львівська версія» оповідача, мемуари, спогади про Антонича, сучасна пісня «Старий Антонич» у виконанні групи «Королівська Крільчиха» тощо. Але це не єдиний спосіб презентації «знайомих незнайомців», чиє справжнє буття обкутане манливою таємницею. Крім того, події з життя «принагідних гостей» пансіонату «Корчма «На Місяці» збігаються з подіями, описаними в поезіях Б.-І. Антонича, а це означає, що весь Карпатський світ із Річкою, пралісом, «Корчмою «На Місяці», забороненим простором мертвих авто, Місячним світлом, сновидіннями героїв породжений ліричним текстом Б.-І. Антонича. Постмодерністська ідея «світ як текст» актуалізується і в романі К. Рансмайра, герой якого «розповів на Чорному морі свої «Метаморфози» до кінця, зробив голе круте узбережжя, де мерз і тужив за доміркою, своїм узбережжям, а тих варварів, що утискували його і зрештою вижили до занедбані Трахіли, взяв за свої образи» [6, с. 163].

Підводячи підсумки, слід визнати, що фіктивна біографія є однією з плідних форм авторської гри в постмодерністській літературі останніх десятиліть. Творча активність автора фіктивної письменницької біографії спрямована на суб'єктивне перетлумачення класичного тексту; певні герменевтичні стратегії визначають добір художніх засобів. У геопоетичному просторі романів точка зору «чужинця» (австрієць Цумбруннен у Карпатах Антонича, римлянин Котта в Томах Овідія) найбільш сприятлива для «очуднення», для відшукування нових несподіваних смислів. Трансформація «чужого» слова за моделлю вірш – проза відбувається на тлі карпатського міфу про Орфея («Дванадцять обручів») та міфу про скам'яніння Овідія у Томах («Останній світ»).

Погоджуючись на цю гру, читач-співавтор усвідомить, що «скам'янілий світ» – це останній світ, нуднуватий світ без перетворень і змін, та вкотре переконається, що у всіх книгах мова йде тільки про інші книжки (У. Еко).

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Дванадцять обручів: роман. – К., 2003. – 317 с.
2. Антонич Б.-І. Твори. – К., 1998. – 591 с.
3. Лизлова С. «Дванадцять обручів» Ю. Андруховича як спроба „фіктивної біографії» Б.-І. Антонича // Мова і культура: Науковий щорічний журнал. – К., 2005. – Вип. 8. – Т.VI. Ч.1: Художня література в контексті культури. – С.243-248.
4. Публій Овідій Назон. Метаморфози / Перекл. з латин., передм. та прим. А. Содомори. – К., 1985. – 301 с.
5. Підгаєцький В. Модернізм і постмодернізм: уявне минуле чи інваріантне майбутнє? // Україна модерна / За ред. В. Верстюка, Я. Грицака та ін. – Львів, 2000. – Ч.4-5. – С. 289-316.

6. Рансмайр К. Останній світ: роман / Пер. з нім. О. Логвиненка; Післямова Л. Цибенко. – К., 1994. – 206 с.

7. Фатеева Н. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия РАН. СЛЯ. – 1998. – Т.57, № 5. – С. 25-38.

SUMMARY

The article deals with the geopoetic peculiarities of fictitious biography on the base of two novels – «Twelve circles» by Yu. Andrukhovych and «The last world» by K. Ransmayr. The author pays attention to intertextual relationships: astral prototext by B.-I. Antonych – the Andrukhovych's novel; Ovid's «Metamorphoses» – the Ransmayr's novel. The meaning of symbols «Crescent» and «Stone» and the role of geopoetic links Karpaty – Antonych, Tomis – Ovid, are stressed.

**Галина Морєва
Надія Назаренко**

БАЙРОНІЧНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ ЕМІЛІ БРОНТЕ

В статті досліджується вплив англійського поета-романтика Д.Г.Н.Байрона на творчість Емілі Бронте, найзагадковішої з трьох сестер Бронте. В її поезії та єдиному романі «Грозивий перевал» набувають вагомого значення романтичні теми свободи і волі, непримиренності духу, кохання і смерті. Головним чоловічим образом роману є «байронівський» герой з шаленими пристрастями, з прагненням помсти і боротьби, з коханням, яке возвеличується до рангу Абсолюту.

Сестри Шарлотта (1816-1855), Емілі (1818-1848) і Анна (1820-1849) Бронте – талановиті англійські письменниці вікторіанської доби. Творчість кожної з них – значне і яскраве явище в розвитку англійської романістики XIX століття. У творах сестер Бронте відобразилися характерні особливості часу: в них органічно зливаються і прослідковуються лінії, які поєднують романтичне мистецтво початку XIX століття (Д.Н.Г. Байрон, П.Б. Шеллі) з реалізмом 1830 - 1840-х рр. (Ч. Діккенс, В. Теккерей), у них формуються тенденції нових художніх відкриттів у жанрі роману другої

половини (Дж. Еліот, Д. Мередіт). Особливо популярними є романи Шарлотти Бронте «Джен Ейр» та Емілі Бронте «Грозвий перевал», нового життя у теперішній час набули і твори Анни Бронте «Агнес Грей» і «Незнайомка з Уайльдфелл-холлу». Їхні твори продовжують жити своїм життям, привертаючи постійну увагу читачів і дослідників.

Перша публікація сестер була спільною. У 1846 р. під чоловічими псевдонімами вони видали збірку «Вірші Каррера, Елліса та Ектона Белл» («Poems by Currer, Ellis and Acton Bell»). У подальшому кожна з них пішла своїм шляхом.

Літературно-критична рецепція творів сестер Бронте не була однозначною. У XIX столітті найвідомішою була Шарлотта, тому що її романи відзначалися значимістю проблематики, майстерністю захоплюючої оповіді, образами героїнь, наділених сильними почуттями, сміливістю, непохитними моральними принципами і здатними самостійно приймати рішення. Своєрідним маніфестом боротьби за жіночі права став роман «Джен Ейр», а «Шерлі» та «Містечко» закріпили цю думку.

З кінця XIX століття художня спадщина Емілі Бронте та її особистість поступово почали привертати до себе все більшу увагу. Почали з'являтися нариси біографічного характеру та літературно-критичні розвідки. Неодноразово звучала думка про те, що вона значно більшою мірою поет, ніж романіст. Їй належать 193 вірші, сповнені відчуття трагізму життя і бунтарських мотивів, якими насичена творчість усіх сестер. Наприклад, відома сучасна англійська письменниця і літературознавець Маргарет Дреббл вважає Емілі Бронте найкращим поетом серед трьох сестер і одним з найоригінальніших поетів її століття. Емілі писала і ліричні вірші («Ніч спадає навколо мене» – «The night is darkening round me»), і пристрасні заклики зі світу країни Гондал

(«Спогад» – «Remembrance», «В'язень» – «The Prisoner»), і глибоко особисті зізнання, втілені в поетичну форму («Моя душа не боязка» – «No coward soul is mine») [2, с. 107].

Але більшість літературознавців вважають, що в історію літератури Емілі Бронте увійшла перш за все як автор знаменитого роману «Грозовий перевал» («Wuthering Heights», 1847). Його називали «найромантичнішим романом» (В. Пейтер), «диявольською книгою, яка об'єднала всі найсильніші жіночі нахили», одним з найкращих романів «за силою і проникливістю стилю» (Д. Г. Россетті), «одним із маніфестів англійського генія, романом, який переростає в поезію» (Р. Фокс). С.Моем вважав «Грозовий перевал» одним з найкращих 10 романів, створених людством. В.Вулф писала: «Грозовий перевал» – книга важча, ніж «Джен Ейр», оскільки Емілі – більше поет, ніж Шарлотта. <...>. Натхнення Емілі – більш загальне. Вона бачила перед собою розчакнутий світ, хаотичну купу уламків і відчувала в собі сили зібрати їх воєдино на сторінках своєї книги. Від початку і до кінця в її романі відчувається цей титанічний задум, це високе намагання – наполовину безплідне – сказати вустами своїх героїв не просто «Я люблю» чи «Я ненавиджу», а «Ми, рід людський» і «Ви, предковічні сили» [3, с. 191].

Науковий ґрунтовний аналіз творчості Емілі Бронте знаходимо у працях Ф. Речфорд, Ж. Батая, Е. Бейкера, В. Аллена, Р. Фокса, А. Кеттла, А. Л. Мортон, Ф. Бентлі, Дж. Уінніфріт, П. Нестор та ін.

Знайомство російського читача з творами Шарлотти Бронте відбулося ще за її життя. Вони були перекладені російською мовою майже одразу після їхньої появи на батьківщині письменниці. Ім'я Емілі Бронте прийшло в Росію через посередництво іноземної хроніки. Деякі факти її життя та творчості були розглянуті у ґрунтовному дослідженні О.Петерсон

«Сімейство Бронте» (1895), яке містить глибокий професійний аналіз талантів та творів усіх трьох сестер Бронте. Саме Емілі дослідниця вважає самою яскравою виразницею родинного таланту Бронте. Визнаючи оригінальність та самобутність творчості Емілі, О. Петерсон все ж віддає перевагу більш впорядкованому художньому світові романів Шарлотти. Роман «Грозовий перевал» російською мовою було перекладено лише в 1956 році. Окремі питання творчості Емілі Бронте були розглянуті у розвідках Г. Елістратової, З. Гражданської, О. Анікста. У 1990 р. вийшли з друку три томи творів сестер Бронте. У передмовах Є. Генієвої, Н. Михальської, Г. Йонкіс головні риси художнього світу сестер були проаналізовано з точки зору сучасного літературознавства. Але треба зазначити, що досі відсутні монографічні дослідження специфіки творчості Емілі Бронте.

Перші переклади романів Шарлотти та Емілі Бронте українською мовою з'явилися у Львові. Перший переклад роману Е. Бронте належить Михайлу Рудницькому, він був надрукований у 1933 році під назвою «Буреверхи». В основі перекладу був галицький діалект української мови. Вдруге «Грозовий перевал» було перекладено українською мовою у 2004 році Д. Радієнком (передмова О. Бандровської). Треба зазначити, що варіант назви, запропонованої М. Рудницьким, більше пасує до змісту твору та до його оригінальної назви, ніж калька з російського перекладу – «Грозовий перевал». В українському літературознавстві теж відчувається відсутність детальних монографічних досліджень творчості Емілі Бронте. Деякі риси її творчої манери висвітлено у передмовах М. Рудницького, О. Бандровської, критичних статтях Х. Денисюк (Пастух). Енциклопедичний довідник «Зарубіжні письменники» за редакцією Н. Михальської та Б. Щавурського (2005) та навчальний посібник

О. Анненкової «Зарубіжна проза XIX століття: європейська реалістична проза 1830-1880 років» (2006) містять нариси біографічно-критичного характеру про творчість усіх трьох сестер Бронте.

Мета цієї статті – розглянути прояви романтизму у творах Емілі Бронте та дослідити вплив провідних тем та мотивів відомого англійського поета-романтика Дж. Г. Н. Байрона на творчість його молодшої сучасниці.

Загальновідомим є факт, що Дж. Г. Н. Байрон як один з найвизначніших поетів світу вплинув на розвиток всієї світової літератури XIX століття. Байрон, передусім, поет – романтик, який привів до літератури новий тип героя, розробив новий ліричний жанр – ліро-епічну поему, розвинув принцип романтичної іронії, а також стверджував свободу особистості та волю як головні засади людського існування. «Байронівський» герой – бунтівна особистість, незадоволена сучасною дійсністю, яка постає проти будь-яких установ, що стримують свободу, особистість зневірена і самотня, яка стверджує себе шляхом індивідуальної дії. Герой байронівських поем вплинув на світосприйняття цілого покоління європейської молоді. Захоплення індивідуалізмом героїв Байрона, зневірою і «світовою тугою» отримало назву «байронізм».

Ш.Бронте зауважила, що «воля – повітря Емілі». Дух волелюбності проявився у її поезії. Ліричний герой Емілі Бронте, як стверджує Н. Михальська, близький героям поетів-романтиків П. Б. Шеллі, Д. Г. Н. Байрона, В. Вордсворта, С.Т. Колріджа [3, с. 191]. Але поезія Е.Бронте більш камерна та інтимна. Якщо художній світ Шеллі – це всесвіт, то у Емілі він більш обмежений. Її протест має більш особистісний характер. Вона теж бунтівник, проте всі її почуття заховані глибоко у серці.

З Байроном Емілі Бронте споріднює, перш за все, героїзм боротьби, звеличування бунтівника–одинака, дух непримиренності, відвага виклику. Її герої гондальських віршів нагадують героїв байронівських «східних» поем своїм індивідуалізмом, гордістю, трагічною самотністю.

*Стоїчна людина
Кохання й дібр не прагну я,
Їм кину посмішку;
Про славу мрії сон снував
Та щез на досвітку.*

*Я одного молю лише,
Щоб на путі земній
Те саме серце Бог лишив
І волю дав мені*

*Злетять мої короткі дні –
Зупинить їх межа;
Якби душі нескованій
Відваги видержать!* (Переклад Романа В.Кухаря)

Відчуття трагічної невідповідності ідеалу та життя звичайно приймало у Бронте форму сновидіння, також поширену у романтиків. Ця форма своєрідним чином відокремлювала буденну дійсність від прекрасної мрії. Але Емілі Бронте розуміє, що сновидіння дає тільки тимчасову можливість перепочити від реальності. Змиритися з цим поетесі домотає стоїцизм.

Найбільш характерні для поезії Бронте теми – це теми природи, свободи, кохання, життя та смерті. Втрата рідних людей і раннє усвідомлення власної смертності стали ліричною темою:

*Спогад
Під запорошеним снігом заметом
Ти так далеко в холодній труні.
Чи ще надовго часові тенета
Пам'ять про тебе залишать мені?*

*Більш моя думка уже не літає
Під небеса. Не здійнятись ніяк.
Крила складаю, де вереск вкриває
Серце твоє. Назавжди, чи не так?* (Переклад О.Григор'євої)

І в поезії, і в романі письменниця висловлює думку, що смерть безсила подолати кохання, розірвати духовні узи споріднених людей:

*Якщо б було зруйновано світи,
Зірки зійшли з призначених доріг,
Серед руїн лишився б тільки ти,
Ти б всесвіт цілий у собі зберіг.*

*І омине цей всесвіт небуття,
Бо силою тут дише атом кожен.
Ти – Ти моє повітря і життя,
І твоя сутність щезнути не може.* («Останні рядки», переклад О.

Григор'євої)

Як зазначає О. Бандровська, саме така універсалізація взаємовідносин чоловіка і жінки примусить Кеті вигукнути: «Я – Хіткліф!» і стане найсильнішою сторінкою «Грозового перевалу» [1, с. 11].

Дух романтизму втілений і в романі «Грозовий перевал», що є твором величезної емоційної напруги. Дослідники (О. Бандровська, Х. Пастух) відзначають поєднання у цьому творі різновидів двох жанрів роману – готичного та сімейно-побутового. Інші (А. Елістратова, О. Анненкова, Н. Михальська) вважають поєднання романтичної символіки і реалістичного задуму головною особливістю цього роману. Крім цього, роману притаманна також розірваність композиції. Події передають два наратори (Локвуд та Неллі Дін), кожен з яких по-своєму інтерпретує те, що відбувається. Використовується прийом оповідання в оповіданні, у розповідь включаються вставні епізоди, листи, уривки зі щоденників.

За Н. Михальською, «Грозовий перевал» – це роман «про кохання в умовах соціальної нерівності та несправедливості; його конфлікт зумовлюється зіткненням мрії та дійсності» [3, с. 191]. Зазначимо також, що цей тип конфлікту був типовим для романтиків. На наш погляд, вплив байронізму проявляється у таких романтичних елементах цього роману, як

демонічна фігура наділеного великою внутрішньою силою героя («байронівський» тип), пристрасті, що вирують у душах героїв, нездоланність кохання і нездоланність духу, картини природи.

Хіткліф – бунтівник, який повстає проти встановлених порядків, проти лицемірної моралі, проти зла і несправедливості. До речі, його таємнича відсутність протягом кількох років і не менш таємниче збагачення за цей час – це також риси, притаманні романтичному твору. Хіткліф – це сильний характер, ці дійсно герой «байронівського» типу, який «виривається» із соціальних умовностей і не зважає ні на що, окрім своїх бажань і своєї волі. «Сила страждань героя врівноважується силою його ненависті» [1, с. 16]. Здійснивши помсту, але не маючи духовних сил жити без Кетрін, Хіткліф «примущує» себе померти і в потойбічному світі зустрітися нарешті з коханою.

Романтичні риси, на наш погляд, домінують і в характері Кетрін. Головним змістом життя для неї виявилось її кохання до Хіткліфа і пристрасний потяг до єднання з ним. Зрадивши своє кохання, тим самим Кетрін зраджує і себе саму і тому помирає.

Пейзаж у романі Е. Бронте – співучасник і передвісник подій. Вересові поля і торф'яні болота освітлюються спалахами блискавиць, перекоти грому супроводжують переживання бунтівливих героїв. На Грозовому перевалі вітри гонять хмари і передвіщають природні бурі і бурі почуттів вирують у душах героїв. Письменниця використовує образи лісових ельфів, привидів-блукальців, запозичуючи їх з фольклору.

Романтично – пристрасні мотиви неповторного роману перегукуються з настроєм вірша «Мої рядки»:

*...Я не привична втоптанями йти стежками,
Куди ведуть давно-минулого раби.*

Я йтиму за ходою власної природи,

*З інакшим водієм не по дорозі нам;
Де сірі табуни пасуться в папороті,
Де буйний вітер з гір – там наша сторона.*

*Чого навчать опущені гірські вершини?
І слави й горя більши, аніж вам розказати!
Земля, що збудить серце криком до глибинним,
Спрможна зосередити і небо й ад. (Переклад Романа В.Кухаря)*

Підсумовуючи, можна сказати, що у творчості Емілі Бронте живе і домінує романтична традиція, яка зливається з реалізмом, проникненням в одвічно людські колізії. Її майстерність проявилась у глибині психологічних характеристик і романтичної символіки. Проза та поезія Е.Бронте чекають на глибоке та детальне дослідження і мають бути предметом подальших розвідок з точки зору інтертекстуального, герменевтичного, гендерного аналізу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бандровська О. «Грозвий Перевал» Емілії Бронте в культурному просторі вікторіанської Англії// Бронте Е. Грозвий Перевал. - Х.: Фоліо, 2006. – 319 с.
2. Дрэббл М., Стрингер Д. Путеводитель по английской литературе. – М.: Радуга, 2003 – 928 с.
3. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. /За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського/ - Т.2. – Тернопіль: Богдан, 2005. – 824 с.

SUMMARY

The article deals with the investigation of the influence, which an English poet-romanticist G.G.N.Byron had on the literary activity of Emily Brontë, who proved to be the most mysterious of the three sisters Brontë. The romantic themes of freedom and irreconcilability of spirit, love and death are of great importance in her poetry and novel «Wuthering Heights». The male

protagonist of the novel is a «byronic» hero with his violent passions, with his desire of revenge and fight, with love, which is put into the rank of Absolute.

Марія Нікольченко

**РЕАЛІЗАЦІЯ УСНОПОЕТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В ЕСКІЗІ
В'ЯЧЕСЛАВА ПОТАПЕНКА «НАД КРУЧЕЮ»**

У статті аналізуються вияви уснопоетичної традиції у творчості українського письменника кінця XIX – початку XX століття В'ячеслава Потапенка, зокрема в його ескізі «Над кручею». У дослідженні зазначено, що фольклорна образність у творі автора зреалізовується на різних рівнях – аксіологічному, ідейно-тематичному, сюжетно-композиційному, персонажному, мовному.

Як відомо, одним із важливих засобів збагачення літератури аспектом, перш за все національним, є фольклоризм. Уснопоетична творчість для письменника – це «ключ до духа українського народу» (Ю. Шерех). Традиції культури етносу завжди були вагомим чинником «оживлення» як тематики, так і поетики мистецтва слова. Література спирається на фольклор як на поетико-етичну традицію, повсякчас переосмислюючи її. У такому активному сприйнятті традиції продовжується розвиток самої національної культури. Фольклорна образність у творчості В'ячеслава Потапенка зреалізовується на різних рівнях – аксіологічному, ідейно-тематичному, сюжетно-композиційному, персонажному, мовному. Власне кажучи, маємо справу з сукупністю образів усної поезії, асимільованих індивідуально-авторським світоглядом, що знайшли творчу матеріалізацію в художньому світі письменника. Одним із яскравих прикладів цього вважаємо ескіз В. Потапенка «Над кручею».

Прозаїк звертається тут до селянської тематики, художньо висвітлюючи в її контексті й у романтичній тональності взаємини між представниками молодого покоління. Розмірено, з епічною послідовністю розгортається сюжет твору, основою якого стає оповідь про один вечір із

життя закоханої молодої пари. Звертає на себе увагу чітка композиційна структура ескіза, де роль експозиції відводиться детальному описові села. Упадає в око й майстерність пейзажних картин. Природа в творі є, властиво, самостійним, детально виписаним образом; вона – не тло, на якому розгортатимуться події, а активний їх учасник. Уже на початку перших рядків відчувається замилювання письменника українським селом, природою, про що свідчить, зокрема, використання порівнянь і метафор. Очевидно, В. Потапенко свідомо звернувся до ескіза – фрагментарної форми малої прози. Це дало йому можливість творити пейзажні картини, послуговуючись часом засобами живопису: «Білі хатки потонули у садках і зазирають із-за осокорів в річку, пишаючись у тихій воді, мов вбрана дівчина перед верцадлом ... Біля кручі видко чумацьку могилу з похилившимся набік великим дубовим хрестом, - далі степ, широкий та синій, як море блакитне» [1, с. 5-6]. У наступній картині перед нами постає вже вечірнє село: В. Потапенко зображує щоденні клопоти звичайого українського хлібороба, його побут, проблеми, горе та радощі. Поволі вечоріє, селяни повертаються з поля, заганяють у двори худобу, закінчують свої господарські справи, поки зовсім не стемніло. Описуючи село вдень і надвечір, автор час від часу побіжно звертає увагу на кручу, ніби готуючи читача до того, що саме там розгортатимуться основні події. Зображення урвища сприймається як своєрідний вірш у прозі: «А круча стоїть та слухає, а луна одгукує: «А щоб тебе, перещоб тебе...» Срібний серп виринув із-за хмари й освітив село». Круча фігурує тут немов жива істота, набуваючи значення образу-символу з певним смисловим навантаженням. Це – знак тривоги, застереження, нещастя, співіснування реального з потойбічним. Символічний ефект досягається й тим, що на схилі кручі височіє стара чумацька могила. А до її хреста щовечора

злітається галич (як у Шевченковому «Великому льосі»). За фольклорною традицією, ворон – зловісний птах, що супроводжує представників астрального світу, тому галич у творі символізує містику. Навколо кручі неначе володарює щось фатально тривожне, невідоме. Здається, в цьому місці відбувається двобій земних сил із надприродними. Читач не знає, як розгортатимуться події згодом, проте відразу підсвідомо відчуває загадковість, сказати б, фатальність цього місця.

Нарешті настав вечір. Роботу скінчено, молодь виходить на вулицю, а тоді «чути було пісню якогось ... парубка, пісня то замирала, то знов оживала, то якомсь хапала тебе за серце, що аж плакати хотілось, то розлягалась широко, наче хвиля, - гук перший бився об верцадло річки, далі об очерет і зникав, регочучись, далі у кручі» [1, с. 10]. Як у романтичній ліриці, пісня вивищується тут до рівня символу української душі, набуває конститутивного значення. Маємо в цій замальовці й натяк на сльози – символ душевного стану, наближений до денотативної семантики страждання. Зверненням до фольклорного, романтичного досвіду та національної традиції міфотворення пояснюється й специфіка Потапенкового сюжетотворення. Так, в оповіданні «Чарівниця» й ескізі «Над кручею» простежуємо низку мотивів із латентною чи незавуальованою міфологічною семантикою. Дія відбувається переважно вночі, коли найбільше активізуються магічні сили. Водночас помічаємо вплив на письменника християнського світосприймання. Адже для язичників як творців міфів ніч (вечір, смерк) не була порою розгулу ворожих людині сил (таке розуміння привнесене християнством), а радше часом попередження зла, шкоди. Ряд мікрообразів у творах В. Потапенка взято з міфологічної символіки. Маємо на оці (окрім русалки, водяника,

могили) астральний символ місяця, символ води (річка), кручі, тваринну (лелеки, гуси, ворони), рослинну символіку тощо.

Зав'язкою ескіза слід вважати епізод знайомства з центральними персонажами. Головну героїню прозаїк змальовує, відразу заакцентовуючи своє позитивне ставлення до неї (використання пестливої лексики, порівнянь, постійних і оцінних епітетів: «Через тин з садка виглянула русява головка дівчини, покрита хусткою. Не втерпіла бідненька, зачувши голос свого милого, утікала крадькома з хати, - тьохкає їй серденько, дожидаючи милого, заглядає вона своїми карими оченятами далеко на шлях, по котрому йшов парубок ... Рожеві мрії роїлись у її вродливій головці ... вона усміхнулась і засоромилась» [1, с.10-11]. Оксана чекала на коханого парубка, мріючи про майбутнє весілля, щасливе подружнє життя. Незабаром, співаючи густим «підбаском», біля кручі з'являється Микола. Вірний своїй творчій манері, автор не подає детального портрета героя, вдаючись лише до окремих штрихів (постава, обличчя, одяг). Радість зустрічі закоханих митець порівнює із враженням від співу соловейка. Дисонансом цьому світлому моментові звучить контрастне зображення кручі, в якій: «... щось гуло і сміялося так страшно, наче ягня скигло, або кошени нявкало». У романтичному стилі передається розмова героїв, їхні враження від довкілля: закохані спостерігають за плином хмар нічним небом і порівнюють їх із різними тваринами. Коли ж хмари розходяться, їм ввижається страшне чорне провалля, що нагадує кручу.

Вибір часопросторової моделі в ескізі не випадковий. Дія твору відбувається на загадковій високій кручі, яку – особливо ввечері – оминають усі місцеві жителі. Час подій, як уже йшлося, – вечір і ніч. Заакцентуємо, що міфологема ніч може сприйматися і як давня алегорія,

взята з грецької міфології. Йдеться про доньку Хаоса, яка принесла у світ несприйнятне, небажане для людини – Хитрість, Старість, Лайку, Помсту, Брехню, Смерть тощо. Водночас богиня подарувала землянам і бажане – Думки, Мрії, Сон. Ночі приписували їй святість, бо саме через неї Зевс посилав людям благословення на сон і добрі справи. В іншому аспекті, який бере до уваги й В. Потапенко, символічне значення міфологеми ночі близьке до символіки темного (чорного) кольору – недобрих, злих справ, сфери підсвідомого в усіх її проявах. Не випадково, отже, закохані побачили на дні кручі чоловіка, якого на селі боялися, вважаючи ворожбитом. Підкреслено негативне ставлення до чаклуна виявляється через авторську характеристику та в діалозі героїв, які, зокрема, порівнюють його погляд зі страшним вогнем. Проходячи повз молоду пару, «ворожбит злобно зирнув на дівчину і огнем запалали його очі: – Життя не пожалію, а ти будеш моєю! – стиха промовив він» [1, с. 14].

Зв'язок твору з вітчизняною фольклорною традицією виявляється й у відтворенні розповіді Оксани про те, як ворожбит за допомогою сичів і різної нечисті готує своє зілля, щоб опоювати людей. Дівчина турбується про коханого, бо відчуває в самій лиховісній постаті відьмака приховану загрозу, ворожість. На збентеженість коханої Микола реагує доволі дивно: люди, мовляв, подекують, нібито Оксана колись була закохана у старого ворожбита, тому донині бігає до нього на побачення до кручі. На ці слова дівчина образилася й заплакала. Це почуття передається надзвичайно природно через використання емоційної розмовної лексики: «Бог зна що ти, Миколо, верзеш! Мало чого люде не плещуть язиками. Правда, він під старість з'їхав з глузду і заслав до мене старостів, тільки я рушників не подала і старостів вигнала, бо це глузування. Я його боюсь, він знається з нечистими» [1, с. 16].

У наступному епізоді письменник аналізує психологічний стан героя, відтворює його внутрішній світ, емоційну сферу в ситуації глибоких переживань. Микола перепросив у коханої, сказавши, що вірить їй, проте в збудженій свідомості й далі снують, зіштовхуються невеселі думки. Парубок ненавидить чаклуна, гадає, що він усе ж зачарував Оксану, а тому дає собі обіцянку вбити старого негідника. Дівчина спостерегла хворобливий стан коханого і, схопивши глечик, побігла через садок до річки, щоб принести йому води. Коли Оксана зникла, Микола, неначе перед смертю, згадує все своє життя. Зі спогадів дізнаємося про гірке сирітське дитинство й важкі «наймитські університети» парубка. Оксана була для нього єдиною розрадою в безпросвітній темряві існування, тому Микола мріє одружитися з нею. Проте світлі мрії про майбутнє поступаються місцем нав'язливим думкам про старого ворожбита, який може відібрати надію на щасливу долю з коханою дівчиною. В. Потапенко в цьому творі тяжіє до максимальної сконцентрованості психологічної напруги, тому внутрішньому стану парубка «відповідає» природа (місяць заходить за хмари, землю огортає суцільна темрява). З кручі ж лунає моторошний регіт, і герой передчуває неминучість трагічної розв'язки.

У подальших епізодах сюжетний рух посутньо прискорюється, інтенсифікується, а події стрімко змінюють одна одну. Немов у страшному сні, Микола, ховаючись, спостерігає, як Оксана від річки завертає в кручу до ворожбита. Схвильований парубок випередив її, добіг до урвища першим і побачив те, чого найбільше боявся: назустріч дівчині «виліз» ворожбит, а вона кинулася йому на шию й почала цілувати. Микола відразу хотів убити обох, однак зупинився й продовжував стежити. Тут же автор стушовує ледь помітну межу між двома світами – справжнім та містичним, і герой усвідомлює ірреальність подій. Микола бачить

неймовірну для людського сприйняття картину, від якої бриль на його голові «лізе вгору»: «...страшне провалля: скрізь по каменям лазили і шипіли гадюки, вилупаті сови глтали мишей, павуки повпивались в якесь мертво тіло, кішки нявкали, настовбурчивши своє волосся, зігнувшись у дугу – скрізь була всяка нечисть, з кручі тягло падлом ... на дні горів вогонь і варились у казанках якісь чари» [1, с. 21].

Прозаїк ставить за мету віддзеркалити момент найвищого напруження душевних та емоційних сил персонажа, тому наступна мить стає для останнього ще страшнішою: у Миколи перехопило подих, адже Оксана зізнавалася ворожбиту в коханні й сміялася над довірливим парубком, який нічого не підозрював. Вихід із ситуації парубок бачить лише один – вбити дівчину й чаклуна, бо зрада, в розумінні героя, мусить каратися смертю. Уже в афективному стані Микола вигукує ім'я коханої. Вони ж із старим, піднявши голови й помітивши парубка, страхітливо засміялися і почали цілуватися. Наступну картину можна вважати кульмінаційною: нелюдський сміх відьмака та дівчини луна розносить навкруги; Микола, не витримавши наруги, вихоплює хрест із чумацької могили, заносить його над головами коханців і з силою опускає. За мить дівчина й чаклун були бездиханні. Надзвичайно напружений момент убивства виписано в натуралістичному ключі, короткими й експресивними реченнями: «Оксана й ворожбит були мертві, кров ударила джерелом у вогонь і зашкварчала – пішов догори сморід». Не випадково знаряддя убивства обирається хрест, що віддавна символізував життєву дорогу, випробування, страждання. Вислів «нести свій хрест» – біблеїзм, що став символом, – у творі В. Потапенка декодується як страдницький шлях, смерть. Збентежений Микола лише тепер усвідомив, що сталося. Герой не може нести у своїй душі хрест вбивці – найстрашнішого грішника, тому

готовий накласти на себе руки. Несподіваним є прикінцевий епізод ескіза – розв'язка: «Микола хотів ще щось сказати, та не зміг, не було голосу – у горлі горіло. Він схопився руками за голову, кинувся в кручу і... прокинувся. Перед ним стояла Оксана з кухлем свіжої води» [1, с. 24]. Виявляється, що герой бачив страшний, гарячковий сон. Письменник же до останніх рядків твору тримав читача в стані емоційної напруги.

Завважимо, що мотив сну – один із найпоширеніших у фольклорі та літературі. Сон дає змогу відстежувати події ніби збоку, створює ефект «надприсутності». Ця форма сприяє кращому розкриттю внутрішнього світу людини, її психології, моральних уподобань. Із одного боку, сон – це відпочинок, релаксація, а з іншого – напружена робота мозку, трансформація найглибших і найвразливіших моментів реального життя на рівні підсвідомого, наслідок психологічної реакції на дійсність. Пережиті в реальності події, стреси, що найбільше вразили людину, виринають у снах, мареннях, видіннях. Сни мають індивідуальний характер, тому в художньому творі зазвичай сприяють висвітленню прихованого, не цілком усвідомлюваного, особистісного. Із часта простір сновидіння в літературі розкриває спрямованість світоглядної позиції автора, його ціннісні орієнтири, а видіння (за З. Фройдом) – це витіснені бажання, або бажання, що не здійснилися.

Прийом зображення реалій дійсності крізь призму сну – один із популярних в українському письменстві. Ще невідомий автор «Слова о полку Ігоревім» через сон показав глибокі переживання князя Святослава за долю землі Руської. Низку поетичних творів під назвою «Сон» зустрічаємо у Т. Шевченка: «Сон (У всякого своя доля...)», «Сон (Гори мої високі...)», «Сон (На панщині пшеницю жала...)» та ін. У творчому доробку поета є також твори, що не містять прямої номінативної вказівки в

заголовку, проте сновидіння, вміщені в текст, відіграють важливу структуротворчу функцію («Не спалося, – а ніч, як море...», «І досі сниться: під горою...», «Поставлю хату і кімнату...», «От мені приснилося...»). Спостерігаються алюзії сну й у І. Франка («Каменярі»), М. Зерова («Сон Святослава»), Оксани Лятуринської («І знову цілу ніч верзлося...»), В. Стуса («За мною Київ тягнеться у снах...», «На Колимі запахло чебрецем...»), низка віршів під назвою «Наснилося, з розлуки наверхлося...») тощо.

Сон героя в ескізі В. Потапенка «Над кручею» поглинає простір реальності, перетворюється на видіння, марення людини, яка перебуває в межовому психологічному стані, втрачає точку опори, лишається душевного спокою. Слідуючи в руслі реалістичних тенденцій ХІХ століття, прозаїк зберігає традиційний подієвий сюжет і усталену композицію твору. Тим часом широке залучення символів, гра кольорів, використання предметних деталей, мотиву сну тощо свідчить про увагу письменника до засобів імпресіоністичного письма. Реалії світу втілюються ним уві сні – формі внутрішнього ідеального життя, адекватній процесам людської психіки (в інших творах – це втома, спогад). Подібне світосприйняття відбилося й у творчості М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, інших художників слова зламу ХІХ – ХХ століть. Отож імпресіоністичні вкраплення в творі В. Потапенка очевидні.

Екзистенційні, порогові миті людської поведінки швидкоплинні й необ'єктивовані. Можливо, саме це спричинилося до їх образного втілення в формі ескіза. Через використання прийому сну письменник заакцентовує крихкість межі між реальним і нереальним, буттям і небуттям, миттєвістю й вічністю, повнотою та порожнечею. Адже спираючись на міфи й сні, людина з давніх-давен виформовує власні елементарні уявлення про

смерть і воскресіння як природні речі. Цим пояснюється універсальна асоціація сну та смерті, що знайшла відображення як у мові, так і в міфологічних уявленнях, художній образності. В.Потапенко співвідносить сон і смерть досить своєрідно, вводячи в сновидіння персонажа момент вбивства, скоєного ним самим. Сон в ескізі «Над кручею» – це своєрідна форма відсторонення, що допомагає авторові виразніше передати реальну дійсність, спостерегти людські характери, психологічний світ героя, його потаємні думки й сподівання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Потапенко В. Над кручею. Ескіз. – К.: Издание книгопродавца Гомолинскаго, 1889. – 25 с.

SUMMARY

The author in the article analyses folklore traditions in the works of Ukrainian writer of XIXth – early XXth century V.Potapenko, particularly in his novel «Over the steep». Folklore backgrounds in the author's novel are revealed on the thematic, compositional, personage and language levels.

Тамара Нікольченко

БІБЛІЙНА МІФОЛОГІЯ У КОНТЕКСТІ МІФОЛОГІЇ СВІТОВОЇ

У статті йде мова про необхідність вивчення біблійної міфології у контексті міфології світової. Матеріал, викладений у статті, може стати в пригоді вчителям історії, літератури у середній школі. Оскільки знайомство з Книгою Книг починається у середній школі вже у 5-му класі, учнів слід готувати до знайомства з Біблією і на багатющому фольклорному матеріалі різних народів.

За останні роки відбулися великі зміни в шкільній освіті. Учні знайомляться з тими пам'ятками культури, які раніше з ідеологічних причин були заборонені. Мається на увазі Біблія, яка прийшла в шкільний курс зарубіжної літератури з 5-го по 9-й класи. Вивчення Біблії пов'язане з певними труднощами перш за все у тому, що велика кількість вчителів не

готова до її різнобічного викладання і пояснення дітям. Тому нам хотілося б висловити деякі поради з цього приводу.

Складність вивчення біблійних текстів полягає у тому, що підхід до цієї пам'ятки світової культури завжди був різноякісний.

Перш за все, це книга, яка є священною для мільйонів віруючих християн. Для людей невіруючих вона є джерелом вивчення давньої історії, етнографії, духовності давньоєврейського народу на певному етапі його розвитку. Мабуть, немає ще такої книги, яка би так оцінювалася протилежно – від релігійного преклоніння до заперечення її взагалі. Але безсумнівне одне: Біблія – це пам'ятка, яка повинна вивчатися в контексті світової культури. Вчитель літератури повинен спрямувати увагу учнів на те, що у Біблії представлена безліч літературних форм. До неї входять як історичні описи, так і захоплюючі оповідання. На сторінках Біблії можна зустріти чудові пісні та вірші. І поруч зустрічаємо хвилюючі промови і послання. Ці елементи Біблії були зібрані між 1500 роком до н.е. та 100 роком н.е. і склали два великих зібрання.

Старий Заповіт однаково шанують християни, іудеї та мусульмани. В ньому розповідається про те, які події відбувалися з окремими народами і людьми до народження Ісуса. Для християн найважливішою частиною Біблії є Новий Заповіт. Саме з нього стає відомим вчення Ісуса Христа.

Старий та Новий Заповіти – це наче невеликі бібліотеки, до складу кожної з яких входять десятки книг. Усього таких книг 66: тридцять дев'ять у Старому Заповіті та двадцять сім – у Новому Заповіті. Деякі з цих книг відносно невеликі за розміром, інші – досить об'ємні. Але для прочитання кожної з цих книг потрібна увага і копітка підготовка.

Одним із можливих напрямків вивчення біблійних текстів є аналіз цілого ряду творів давнього фольклору народів Переднього Сходу.

Протягом тисячоліть ці твори накопичувалися спочатку в пам'яті людей, потім фіксувалися в різноманітних рукописах, постійно поповнюючи загальносвітову фольклорну скарбницю. За жанровою приналежністю це різноманітні твори: казки, новели, міфи, пісні різної тематичної насиченості, збірки афоризмів, повчань тощо. Всі ці твори відображали відносини між людьми: любов і ненависть, співробітництво і боротьбу. Всі ці форми суспільної свідомості знаходили своє відображення у фольклорі, а саме: мистецтво, мораль, право, політичні погляди та сімейно побутові відносини.

Це стосується не лише біблійних книг. Світова культура в своїй скарбниці має багато фольклорно-епічних зведень, створених різними народами і племенами. Це давньоіндійські Веди, гомерівський епос, ісландські саги, індійський епос Махабхарата і Рамаєна. Але сучасний школяр чи студент краще знайомий з героями міфів давньої Греції, Індії, Америки, ніж із героями Біблії.

Як зазначив один з дослідників Біблії Й. А. Кривельов, слід пам'ятати таку особливість Біблії: більшість фольклорно-епічних зведень давнини втратили своє ідеологічно-релігійне значення. Біблія ж його зберегла. Перед нами не просто фольклорно-літературна пам'ятка, а віросповідальний і богослужбний документ християнства, що вимагає від викладача особливої обережності, знаходячи золоту середину між людьми глибоко віруючими і людьми, які до Біблії звертаються з метою задоволення своїх пізнавальних чи естетичних уподобань.

Перше знайомство з Біблією у школі починається з 5-го класу. Це міфи «Створення світу», «Створення людини», «Потоп», «Вавілонська башта» та ін. Оскільки в цей же час паралельно діти знайомляться з міфологічними циклами інших народів, то бажано би проводити паралелі з

міфами цих народів. Це дасть змогу учням спостерігати тотожність уявлень у багатьох давніх людей про такі речі як створення світу, людини тощо. Це і є свідченням того, що фольклор та міфологія давньої Іудеї розвивалися у контексті світової культури. Так, у Біблії розповідається про те, що Бог виліпив першого чоловіка з землі польової чи з глини, потім оживив її своїм диханням. Порівнюючи цей міф з міфами інших народів, учням слід зауважити, що жителі давнього Вавилону теж вважали першу людину виліпленою з глини. Подібні уявлення є і в давніх греків, згідно з якими Прометей також виліпив перших людей з глини.

При розгляді міфа про перше гріхопадіння слід звернути увагу на те, плід якого саме дерева з'їла Єва у Едемському саду. Дерево називається «деревом життя», «деревом пізнання добра і зла». Як воно виглядало, сказати важко. Але в уяві багатьох читачів чи слухачів існує версія, що Єва з'їла яблуко. Звідки прийшло таке переконання? Очевидно, за аналогією із грецьким міфом про «яблуко спокуси», яке стало причиною Троянської війни. Для учнів молодших класів це особливо цікаво, бо вони привчаються уважно читати першоджерело – Біблію, у якій не вказано, що саме червонясте яблуко було на дереві, а написано – «плід». Очевидно, у більш пізніх ілюстраціях до Біблії художники й намалювали яблуко, щоб зробити отой невідомий плід яскравим і привабливим. Цей міф можна було б підтвердити й великою кількістю уявлень у різних фольклорних джерелах про плід спокуси. Так, у давньоруській «Повісті про Горе-Злощастя» вказується, що Адам і Єва з'їли виноград, у давньоукраїнських народних віршах згадується про те, що Єва з'їла «кисличку».

Цікавим може бути й порівняння змія біблійного з його постаттю у міфах різних народів. У біблійній міфології змія – істота недоброзичлива, зла, підступна. Але в міфології інших народів, як, наприклад, в індійській,

китайській – змії – істота часто доброзичлива, мудра і є добрим помічником та порадиником людям. Такі екскурси в міфологію різних народів при вивченні уривків Біблії розширюють кругозір школяра, готують його до порівняльного методу вивчення творів, які присутні в подальшій програмі з зарубіжної літератури.

Серед міфів Старого Заповіту велике виховне значення має розповідь, яка залишила в літературах багатьох народів світу такі поняття, як «окаянний» – тобто здатний на братовбивство, «каїнова печать» – знак вбивці, вічного вигнанця і скитальця. Цей міф виховує в учнів повагу до рідної людини, яка йде з сивої давнини. Пролиття крові родичів вважалося святотатством у давніх греків, африканців, колумбійців та ін. Тому вбивці рідних засуджувалися на вічне вигнання з колективу.

У різних народів поширені перекази про великий потоп, які ми зустрічаємо у вавілонян, давніх греків, індусів, давніх народів Східної Азії, Австралії, Полінезії, Північної та Південної Америки, Африки тощо. На прикладі біблійного потопу можна провести з учнями багато цікавих досліджень, які викликають жвавий інтерес. Так, традиційно існує уявлення, що потоп продовжувався 40 днів, а насправді учні, підрахувавши, скільки днів було чекання плавання у ковчезі, самого плавання, чекання, поки зійде вода з поверхні землі, переконуються, що мандри Ноя та його сім'ї відбувалися один рік і 17 днів. Цей підрахунок привчає дітей до уважного читання біблійного тексту, а також наводить на думку, що згадка про якісь природні катаклізми збереглися в пам'яті багатьох народів. А з часом у літературі ми зустрічаємо художнє порівняння повені з біблійним потопом, як це зробив О. Довженко у кіноповісті «Зачарована Десна».

Цікавим і захоплюючим для дітей виглядає і змалювання біблійних богатирів. Це змагання Давида з Голіафом та цікава постать Самсона. Коли учні читають про поєдинок Давида з Голіафом, вчитель повинен звернути увагу на те, як змалювано кожну постать. Голіаф – кремезний велетень на зріст біля 3-х метрів, має важке військове озброєння. Це озброєння було надто фантастичним – панцир мав вагу п'ять тисяч шеклів (приблизно 68 кг), держално списа було величезне, як ткацький вал, а наконечник його важив шістьсот шеклів (приблизно 9 кг). Щита Голіаф сам не ніс – його ніс зброєносець. І ось проти цього страховиська виступав Давид – невисокий на зріст, але стрункий юнак, озброєний лише палицею і пращею. І переміг він завдяки кмітливості та бажанню знищити ворога. Адже, коли він пас отари овець свого батька, він у левів та ведмедів відбирав овець прямо з пащі, а хижаків вбивав. Перед нами не що інше, як казковий прийом – гіперболізація сили ворога та прояв фантастичних можливостей головного героя.

При характеристиці біблійного героїчного епосу учням слід нагадати про героїв українських дум та билин, про юнака Кожум'яку та інших богатирів, які боронили свою землю не лише силою, а й винахідливістю та відвагою.

При змалюванні постаті Самсона біблійний автор використовує різні казкові сюжети, що побутували у багатьох народів. Це незвичайна зброя героя – віслюкова щелепа; це його вигляд – довге волосся, що має чудодійну силу; це жадоба помсти за образи; здатність закохуватися і страждати через підступність жінки. Самсон мав почуття гумору, коли загадував філістимлянам загадку про забитого лева і мед: «Із їдучого вийшло їстивне, а з сильного вийшло солодке». Самсон був не проти земних радощів: спочатку одружився з філістимлянкою, але тому, що вона

його обдурила, відмовився від неї прямо на весіллі і пішов собі далі шукати пригод. Так він зустрівся з підступною Далілою, через яку і втратив свою чудодійну силу разом з очима і волоссям. Але врешті-решт Самсон помстився за свій народ ціною самопожертви.

Перед нами цілий набір казкових сюжетів, поширених у фольклорі багатьох народів світу, про надзвичайні можливості життя і сили героя, які ховаються у різних аксесуарах – у золотих косах (Золотоволоска), у яйці (Кощей Безсмертний). Як Едіп, герой давньогрецьких міфів, загадує загадки про життя людини, щоб перемогти жорстокого людоджера – сфінкса, так і Самсон загадує загадки філістимлянам та відгадує їх. В оповіді про Самсона ми зустрічаємо фольклорне трикратне дійство дізнання про його силу. Таке саме трикратне вгадування можливостей героя ми зустрічаємо в казках багатьох народів.

Таким чином, при ознайомленні учнів з постатями Давида і Самсона діти переконуються, що в цих оповідях відображались різнобічні уявлення народу про добро і зло, про поняття честі, захисту своєї землі за допомогою сили, кмітливості, винахідливості.

Звичайно, екскурси в світову міфологію при вивченні міфології біблійної не вичерпуються лише вищевказаними спостереженнями, їх можна продовжувати. Це перекази навколо Йосипа (зрада його братами, його можливості відгадувати віщі сни, завдяки чому він дістав ім'я «Відгадник таємниць»); це постать Мойсея, з яким пов'язано багато світових міфологічних сюжетів (сюжет про чудесне врятування малюка, який відомий у грецьких, римських, індійських міфах) та ін.

Для вчителя української літератури багатющий матеріал для вивчення біблійної проблематики через призму міфології дає творчість українських письменників. При вивченні давньої літератури відбувається

знайомство з першими перекладними пам'ятками слов'янської писемності – Євангеліями. Псалмами та ін. На сторінках «Повісті минулих літ» цитати з Біблії присутні як смарагдові розсипи. Біблійним повчанням у своїх творах приділяють значну увагу митрополит Іларіон, Володимир Мономах. Біблійною образністю пройнята полемічна література, в якій ми зустрічаємо не лише замилюванням біблійними героями, а й з глибокою готовністю віддати себе служінню божій справі і всьому людству. Окремої розмови щодо використання біблійної міфології потребує аналіз творчості Івана Вишенського і Григорія Сковороди. Літературу ХІХ століття не можна аналізувати без з'ясування впливу Біблії на творчість кожного письменника. Тут варто говорити про поєднання міфологізму фольклорного і біблійного (творчість Г. Квітки-Основ'яненка, О. Стороженка, Т. Шевченка, Панаса Мирного, І. Франка). Рясніє використанням біблійної міфології творчість письменників ХХ століття і сучасності. Це потребує окремої розмови.

Окремої уваги потребує і знайомство з притчами Старого та Нового Заповітів та прояв у них вічних загальнолюдських істин про добро, зло, розум, взаємовідносини між людьми, мудрість тощо. Важливим аспектом вивчення як біблійної міфології, так і біблійної етики, моралі є робота з біблійними афоризмами на сторінках як української, так і світової літератури. Це потребує окремого дослідження.

Безсумнівне одне – у шкільному курсі літератури як української, так і зарубіжної, учнів слід зацікавити і пробудити інтерес до самостійного знайомства з «Книгою Книг», використовуючи порівняльний метод вивчення пам'яток світової культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія. (В пер. з грецької І. Огієнка). – Мюнхен, 1953. – 560 с.

3. Біблійний довідник Геллея. (Генрі Г. Геллей. Короткий біблійний коментар) – Всесвітня християнська місія. – Торонто, 1985. – 340 с.
4. Кривелев Й.А. Библия: историко-критический анализ. – М.: Наука, 1982. – 456 с.
5. Майкл К. Армор. Провідник до Біблії: часи, сюжети. – Донецьк.: Вид-во «Донеччина», 2007. – 343 с.
6. Фрезер Джеймс Джордж. Фольклор в Ветхом Завете. – М.: Наука, 1985. – 450 с.
7. Церен Эрих. Библейские холмы. – М.: Наука, 1966.
8. Косідовський Зенон. Біблійні оповіді. – Київ, 1968.
9. Сулима В. Біблія і українська література: Навч. Посібник. – К.: Освіта, 1998. – 340 с.

SUMMARY

The article deals with the necessity of Bible mythology studying compared with myths of different nationalities – Greeks, Hindus, Slavs and others. The author accentuates on the necessity of Bible studying as relics of the past in belletristic literature in the context of the world cultural development.

Ірина Федюшина

ВОДНА СТИХІЯ ЯК ОДНА З СКЛАДОВИХ ПОЕТИЧНОЇ МІФОСИСТЕМИ ВІСІМДЕСЯТНИКІВ

У статті розглядається специфіка художнього моделювання універсального космосу у площині поетичних творів поетів-вісімдесятників; окремо увагу приділено водній стихії як одній з основних складових космогонічного міфотворення, репрезентованій концептами озера, ріки, моря тощою.

Специфіка міфологічного мислення полягає в тому, що воно, незважаючи на бурхливий розвиток науки, і нині надзвичайно поширене і не втрачає своєї актуальності. Міфологія – засіб самовираження людини, давня і вічна форма виявлення творчих здібностей особистості. Тому

структура міфологічного мислення є основою всіх форм і типів людської культури. Це особливо актуально сьогодні, коли щоразу більшої популярності набуває масова культура, яка значною мірою ґрунтується на архетипах – підсвідомій формі сприйняття фундаментальних структур життя.

У поетичних текстах вісімдесятників Галини Тарасюк, Ганни Чубач та ін. спостерігаємо художнє моделювання універсального космосу засобом міфу народно-українського.

Водна стихія, репрезентована в основному концептами ріки, озера, моря, виявляє себе як одна з основних складових космогонічного міфотворення у текстуальному просторі поезії Ганни Чубач.

Насамперед Ріка може бути осмислена як ключова онтологічна цінність, як унікальна форма буття, що пов'язана з іншими об'єктами і являє собою специфічну реальність, яка розвивається у часопросторі. У цьому сенсі Ріка тотожна буттю в цілому, виступає його моделлю, символом. Онтологічна цінність Ріки ґрунтується на тому, що: Ріка є відкритою системою, унікальним природним об'єктом, який немає точної копії і не може бути відтворений штучно; ріка є кордоном світів, символом трансценденції; ріка – частина водної стихії, що впливає на розвиток буття; ріка – динамічна система, мінливість якої є її сутністю; ріка репрезентується як потік часу; ріка виступає як позбавлена форми матерія, наділена вищою енергетичною потенцією.

Світ ріки, як і будь-якої іншої відкритої системи, неповторний і специфічний. Властивістю відкритих систем, як відомо, є енергетичний та інформаційний обмін з зовнішнім середовищем, а також внутрішня нестабільність, не лінійність варіантів розвитку. Здавна відоме прагнення

людини керувати енергією ріки, повернути ріку навспак означало перемогти час, приборкати долю і кинути виклик природі.

Ріка в міфологічній свідомості – могутня, небезпечна і велична сила, незвична для людини стихія, але ріка є невід’ємною частиною природного світу, прекрасного і рідного для людини Дому буття, де життя і смерть даються в єдності, нема відчуженості і самотності. Ріка отримує статус цінності без аксіологічної рефлексії, на основі чуттєвого, інстинктивного, інтуїтивного оцінювання її значимості для буття людини і світу. Соціокультурна цінність Ріки розкривається у наступних аспектах: Великі ріки стають домінуючим фактором виникнення перших «річкових цивілізацій»; ріки є джерелом землеробства, що складає основу «їстівної піраміди» соціуму; ріка є важливим засобом комунікації як можливість пересування, контактів різних народів, обміну інформацією, злиття, формування синтетичних форм культури; ріки з’єднують соціальні світи, сприяють їх інтеграції і відкритості одне одному; ріка встановлює специфіку соціального, етнічного, культурного простору, формує адаптаційну, психологічну, ментальну своєрідність народів.

Цикл «Деснянські етюди» (зб. «Журавка») представлений двома поезіями, що являють собою імпресіоністично забарвлені картини вечірньої та ранкової зорі на Деснянському березі. Домінуючими складовими вечорової картини є спокій, умиротворення, гармонія, м’якість і розмитість барв: тиха ріка, розмиті вечором заграви, «солодкий спокій в’ялих трав» - створюють враження неспішного поринання природи і людини у короткий літній сон. І генератором цього спокою і умиротворення, що поширюються і на заселену людьми долину, виступає саме «тиха Десна»// «зачарована Десна», провокуючи також появу низки чарівних персоніфікованих образів.

Картини сходу сонця також позначені м'якістю та ніжністю забарвлення природи, клубочиться вранішній туман (образ туману персоніфікований): «З лугів підвівся посивілий дід/І взявся роси білі розсипати» [6, с. 53]. І разом з появою ранку – «русочубого парубійка» - в людях прокидається радість і бадьорість. Тут концепт ріки наділяється не тільки онтологічною, але й вітальною цінністю, вона виступає як могутнє життєтворче джерело. Цінність ріки часто співставляється з цінністю життя. Вона розглядається як потік життєвої енергії, що інтенсифікує становлення і розвиток природи, соціуму, культури. «Тиха Десна» творить навколо себе певний контекст – екосистему, яка відзначається специфічною позитивною енергетикою, і в яку гармонійно вписується власне людська істота, не створюючи при тому дисонансу своєю конструктивною діяльністю.

Поезія «На Дністровському березі» (зб. «Журавка») являє собою враженнєву картину вересневого ранку, побудовану на трьох образах – двох запахових: «Пахне ранок у вересні,/ Наче яблуко спіле», «Пахне ранок хлібиною із подільського жита...» і одному зоровому: «Білу хустку накинута я, / Жовтим шовком розшита...»[6, с. 61]. Пахощі яблук та свіжоспеченого хліба з урахуванням символіки кольору зорової картини (сонце – хлібина – жовтий шовк = жовтий, золотавий) сугестують стабільність, добробут, вітальність. Лірична героїня, зворушена красою і гармонією вересневого ранку, вирушає на прогулянку берегом Дністра. Людина на березі річки – мотив, який передає стан самотності, і в той же час стан, коли відбувається злиття людини зі світом природи, ріка не тільки дає життя, але й допомагає наповнити її сенсом і радістю.

На перший погляд основу поезії «Дніпро» (зб. «Відкрию таємницю», 1989) становлять екологічні мотиви. Лірична героїня

стурбована проблемою забруднення Дніпра і Придніпров'я, де індустріалізація і безгосподарська діяльність людини завдають непоправної шкоди оточуючому середовищу – починаючи від затоплення порогів, будови Дніпрельстану – до сучасного забруднення води промисловими стоками:

*Зелена Хортиця в тумані,
Чи Запоріжжя у димах?
.....
Колись пороги затопили.
Тепер сміття в ріку метуть.
І вже повільні срібні хвилі
Слизькою зеленню цвітуть [4, с.17]*

Але найбільше занепокоєння викликає ставлення суспільства до означеної проблеми: методично бреше бюрократична система, ЗМІ неспроможні привернути увагу, чуються тільки гучні обіцянки. Лірична героїня відчуває власну причетність до того, що відбувається, відчуває відповідальність за скоєне людством.

Проте назва акцентує увагу на тому, що йдеться не про будь-яку ріку, а про «в піснях оспівану», про Дніпро. Образ Великої ріки стає символом культури народу, який проживає поблизу, так, Дніпро – набуває семіотичного сенсу як велика ріка українців, Рейн – німців, Інд – індусів та ін. Ріка стає предметом гордості народу, тим самим сприяючи його консолідації. Таким чином, під поверхневим смисловим шаром – екологічною проблемою – в глибинах тексту прочитується занепокоєння долею самого народу, його духовного здоров'я. У хворої нації хворим постає і основний її консолідуєчий символ – ріка Дніпро. В даному випадку через концепт ріки авторка утверджує нерозривний зв'язок долі ліричної героїні з долею її народу. Підтвердження цієї думки знаходимо у поезії «Мої річки» (зб. «Літо без осені», 1986), де окрім

загальнонаціонального Дніпра згадано ще річечку Немію як символ «малої батьківщини» (дідизни) поетки:

*Річка моя – Немія,
Річка моя – Дніпро.*

.....
*Інші любити вмію,
Ці – через долю течуть.* [4, с. 54]

Якщо Немія і Дніпро течуть через душу ліричної героїні, то води Йордану повинні текти через душу кожної людини. Саме Йордан у своїй глибинній християнській символіці стоїть найближче до образу Ріки-життя. З ритуального занурення у води цієї ріки починається життя кожного християнина, водночас через святу воду Йордану приходиться очищення від усіх гріхів. Також Йордан напругу пов'язаний з особою Ісуса Христа, Спасителя, поява якого знаменувала прихід нової релігії, нового часу – добра, братерства і любові. Відродження і перемогу світлих сил пророкує лірична героїня Ганни Чубач України у поезії «Чиста вода Йордану» («Теплий початок зими», 2001):

*Чиста вода Йордану
Висвятить Новий завіт.
Чиста вода Йордану
Дійде до русла Дніпра.
Вірю у край свій коханий
І в неминучість добра* [7, с. 42].

Злиття священних вод спільнохристиянського Йордану та Дніпра як уособлення загальнонаціональної консолідуючої сили прочитується як поява в українському соціумі нових життєтворчих та націєтворчих тенденцій, які сприятимуть відродженню і подальшому розвитку країни, базуючись на засадах добра, справедливості й братерства.

Окремого осмислення вимагає водна стихія у топосі Рідного, представлена концептом озера (поема «Вдома», 1989). Лірична героїня поезії «Ранкове озеро», перебуваючи у топосі Рідного, вирушає зранку купатися в озері. Місце купання героїні має виразний містичний характер.

Тут вступають у контакт небесна і водна стихії: «В ранковім озері/ Купаються зірки» [4, с. 49]; з первинних вод бере свій початок світове дерево життя (у буддизмі роль світової вісі виконує великий лотос): «А після –/ Верби промивають коси» [4, с. 49]; неспішний, але невблаганний плин води – плин часу:

*Я пливу через роки
По теплім літі
Під холодну осінь*[4, с. 49].

Лірична героїня рухається у річищі ріки-життя. Слід згадати, що у давніх греків водна стихія уособлювала не тільки життя, але й взаємодію, зв'язок усіх елементів буття, частин давнього світу. Отже, в даному випадку вода стає втіленням постійного руху, змін, символом безперервного оновлення.

В духовно-містичному плані цінність води полягає в тому, що вона є своєрідним символом очищення, звільнення від тягаря минулого, від гріха, іноді і від самого життя. Для багатьох народів водоймища ставали священним, містичним місцем, де відбувалися ритуальні омовіння, хрещення (християнство), поховання (індуїзм). Західна традиція також бачить у водній стихії джерело, яке дає людині сили, спокій, душевну рівновагу. Добре відомим є терапевтична дія ріки на втомлену, психологічно розбалансовану людину. Психотерапія розкриває можливості досягти душевної гармонії через споглядання води, ріки; купання у воді допомагає звільнитися від втоми тіла і душі, отримати нову життєву енергію, впевненість, свободу. Саме таке ритуальне омовіння з метою відживитися духовно і фізично, позбавитися марних ілюзій і здійснює лірична героїня, пливе вона вільно і легко, вода виконує очищувальну функцію – звільняє від важких думок: «На глибині – / Думками оживу» [4, с. 49].

Водна стихія Рідного не лише відновлює життєві сили героїні, але дає можливість краще зрозуміти власний внутрішній світ. Так у багатьох культурах вона пов'язана з пізнанням і самопізнанням. У казках багатьох народів світу герой дивиться у воду, щоб дізнатися майбутнє, отримати знання. Ріка відображає людину і світ, сприяє його адекватному сприйняттю. Дивлячись на власне відображення у воді, людина бачить істину, яка, однак, може призвести до трагедії, як, наприклад, відбулося з героєм давньогрецького міфу Нарцисом.

Лірична героїня Ганни Чубач відчуває свою спорідненість саме з водною стихією, що не є дивним, оскільки в світовій міфологічній традиції вода ототожнюється саме з жіночим началом через властиві обом непостійність, мінливість, таємничість і підступність. Образ «Дзвінкої Ріки» дав назву окремій поезії і став смисловизначальним для цілої збірки, яка побачила світ у 2000 році у видавництві «Пульсари» (зб. «Дзвінка ріка»).

«Дзвінка ріка» є своєрідним життєвим і творчим маніфестом ліричної героїні, яка закликає очистити душу від смутку і печалі, звільнитися від егоїстичних «набридлих жалів». У закликах цих вбачаються виразні ремінісценції філософського вчення Г.Сковороди, який вважав, що одним з найбільших гріхів є саме смуток, тому людина не повинна віддаватися печалі, плекати її, оскільки це руйнує власне людину, робить її мізерною і слабкою. Другою настановою ліричної героїні є правдолюбство: як поет вона несе відповідальність перед суспільством за все сказане нею «в риму чи без рими», тому говорити мусить правду, мусить бути щирою, тільки тоді буде по-справжньому дзвеніти голос.

Лірична героїня за енергійністю, невгамовністю, бунтівливістю своєї вдачі самоототожнюється з бурхивим водним потоком:

Літ минулих біди не минали,

*Ті душа – зосталась молода.
От сьогодні: думку намовчала,
І шумлю, нуртую, як вода [5, с. 37].*

Ріка і вода – ідеал могутності і завдяки своїй м'якості, податливості, мінливості, відсутності жорсткої форми. Водна стихія в даосизмі уособлює «м'яке і слабке», яке перемагає «сильне і тверде». Вона обтікає перепони сягає мети, немає кутів і проникає повсюди, роздає себе кожному, але виявляється невичерпною. Сила води в її русі, який завжди символізував життя, активність. Так основною максимою поетичного простору збірки стає: «Лиш ріка, висока берегами,/ Може бути водами дзвінка»[Чубач 2000: 37]. Чим більше перепон мусить долати ріка, тим стрімкішою буде її течія, і ніщо не змінить її сутності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Моренець В. Прощання з ідеологічною вічністю// Березіль. – 1997. - № 1-2. – С.167-168.
2. Тарасюк Галина Жайворове поле. Лірика. – К.: Рад. Письменник, 1987. – 107 с.
3. Тарасюк Галина Смерековий міст. Лірика. – К.: Рад. Письменник, 1976. – 79 с.
4. Чубач Ганна Відкрию таємницю: Вірші та поема. – К.: Молодь, 1989. – 105 с.
5. Чубач Ганна Дзвінка ріка: Лірика. – К.: Університетське видавництво «Пульсари», 2000. – 223 с.
6. Чубач Ганна Журавка. Лірика. – К.: Рад.письменник, 1970. – 79 с.
7. Чубач Ганна Теплий початок зими: Подільська поема. – К.: Пульсари, 2001. – 46 с.

SUMMARY

The article reveals specific features of universal cosmòs in the context of poetic works of poets of eightieth. Special attention is attracted to water élement as one of the integral parts of cosmogonical myth creation.

Микола Хорошков

УКРАЇНСЬКА ІСТОРИЧНА РОМАНІСТИКА КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ: СПРОБА ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ПРОЧИТАННЯ

У статті осмислюються основні аспекти постколоніального аналізу художніх текстів, як репрезентантів «голосу» підкореної нації, накреслюються проблеми інтерпретації національних наративів, що так чи інакше відбивають імперські та антиімперські устремління етносу. З-поміж розлогого корпусу текстів на історичну тематику останніх десятиліть ХХ ст. автор обирає романи Григорія Колісника («Мазепа-гетьман»), Юрія Хорунжого («Любов маєш – маєш згоду»), Романа Іваничука («Орда»), які чи не найповніше віддзеркалюють зазначену проблему.

На межі ХХ – ХХІ століть у світовій культурі з новою силою активізувалася започаткована ще в середині минулого віку тенденція до осмислення художньої літератури крізь призму колоніальної, імперської політики, політичної та культурної гегемонії, національного самоствердження та протистояння різних культур. Тим часом постколоніальні студії в Україні стали можливими лише із здобуттям незалежності у 1991 р. Саме з цього часу фактично розпочався процес аналізу українсько-російських культурних (не кажучи вже про політичні) взаємин з огляду на досягнення західноєвропейської постколоніальної теорії. Цей підхід, ясна річ, дозволяє по-новому інтерпретувати відомі літературні тексти, в наративних структурах яких так чи інакше втілено панівний імперський дискурс та національний контрдискурс.

Контури вітчизняного літературного дискурсу советської доби виформовували два антитетичні за своєю сутністю типи текстів. Перший – ініційований владою – сприяв утвердженню імперської ідеології, вивищував культурну й політичну перевагу метрополії над колонізованим

краєм, унеможлилював державницькі поривання українців і навіть піддавав сумніву сам факт існування таких понять, як етнічна ідентичність, національна окремішність, культурна відмінність тощо. Йдеться про так званий владний дискурс – офіційний «голос» імперії, що, привласнюючи й спотворюючи давню історію, культурну ідентичність України, викристалізував її образ як дикого, анархічного пограниччя. У такий спосіб докучливо обґрунтовувалася неминучість самодержавного (царського чи радянського) врядування, виключна місія російської нації. Цілком слушним з цього приводу видається спостереження відомого англійського славіста, дослідника української літератури ХХ ст. Мирослава Шкандрія: «Імперії конструюють і описують відповідним чином не тільки заморські колонії, а й прилеглі території. Конструювання літературного образу України в російському письменстві було аналогічне витворенню літературних образів решти прикордонних територій: Кавказу, Польщі та Сибіру. На початку ХІХ ст. такі письменники, як Олександр Бестужев-Марлінський, Михайло Лермонтов і Олексій Хомяков, виробили наративні моделі, образи й тропи, зображуючи ці території як імперські пограниччя, фемінізуючи їх та пов'язуючи з усім застарілим, сільським, брутальним, жорстоким та примітивним. Натомість культурні метрополії вони приписували контрастну позицію вищості, пов'язану з силою та авторитетом, освіченістю й сучасністю. Такі створені уявою моделі цілком відповідають моделям, що їх сформували колоніальний і постколоніальний дискурси в інших частинах земної кулі» [3, с. 16].

Творення зазначеного літературного образу напівдикого, економічно й культурно відсталого краю, що підлягав колонізації (властиво, «окультуренню»), відбувалося, що характерно, не тільки ззовні – російською, імперською літературою, а й у межах вітчизняного дискурсу.

Початки цього процесу відстежуються ще в повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» (1834, 1843). Вельми показовою є, властиво, друга редакція твору, в якій зображено викривлення української ідентичності, її поступова інтеграції в нову, російську. В останньому розділі повісті письменник прагне показати, що козацтво змагається за «православную русскую веру», «русскую силу», «русскую землю» тощо. Наратована історія окреслює процес злиття державницьких устремлінь українців і росіян на ґрунті начебто спільних економічних, культурних і релігійних інтересів. Таким чином, були проігноровані історичні реалії: мета козацьких змагань – визволення України з-під влади Речі Посполитої. Така концепція звучить в першій редакції «Тараса Бульби». Ідея ж об'єднання українських земель під владою Московського царя послідовно проводиться М.Гоголем лише у другому варіанті повісті, тут же викладається погляд на козацтво як свідомого захисника московської держави [1, с. 349; 166]. Показовим убачаємо й ще один факт. У творі яскраво наративується один із елементів імперської міфології, що сформувався після Переяславської угоди: вірність православній вірі прирівнюється вірності московському цареві. Як наслідок, релігія починає витлумачуватися як об'єднуюча ланка для двох відмінних у своєму культурному розвитку народів.

Остаточне формування імперського колонізаторського дискурсу відбулося в межах історичної белетристики совєтської доби. Романістика цього періоду оформила й закріпила «історичне прагнення» обох «братніх» народів до возз'єднання, зайвий раз проілюструвала образ «дикої», «некультурної» Малоросії (за аналогією до Кавказу в російському письменстві XIX ст.), спотворила ідею патріотизму, скерувавши його на службу імперської шовіністської ідеології. Окрім того, моделювався особливий тип героя – українського державного діяча – позбавленого

всього особистого, людського, натомість цілком підпорядкованого служінню вищій (загальноімперській за своєю суттю) ідеї. Такий висновок дає змогу зробити прочитання текстів П. Панча («Гомоніла Україна»), І. Ле («Богдан Хмельницький»), Н. Рибачака («Переяславська рада»), М. Сиротюка, В. Кулаковського («Іван Сірко», «Максим Кривоніс», «Северин Наливайко», «Мартин Пушкар», «Дике поле»).

Натомість інша група текстів, інтерпретуючи багатомірне й вельми неоднозначне героїчне минуле народу, була покликана легітимізувати історичне та політичне право України на незалежність. Яскравим зразком останнього типу дискурсу, на наш погляд, виступають художні тексти Григорія Колісника («Мазепа-гетьман»), Юрія Хорунжого («Любов маєш – маєш згоду»), Романа Іванчука («Орда»), що висвітлюють сторінки багатостраждальної історії краю (доба Руїни, занепад Гетьманщини, гайдамацькі рухи), окреслюють постаті найвидатніших державних діячів (Іван Виговський, Іван Мазепа, Іван Скоропадський, Пилип Орлик, Павло Полуботок).

Історичний роман Г. Колісника «Мазепа-гетьман» з'явився в той час (1990 р.), коли добігала кінця епоха Радянського Союзу – колоніальної держави, що послідовно спотворювала минуле підкорених народів, применшуючи їх історичну вартісність загалом. Це дало можливість повернути в літературний процес (а відтак і в суспільне життя) ім'я чи не найнебезпечнішого для тоталітарного режиму українського державного діяча – гетьмана Івана Мазепи, діяльність якого була останнім потужним виявом антиколоніальних поривань української аристократії. Твір письменника слід сприймати як одну з перших на постсоветському просторі спроб об'єктивно (наскільки це було можливо в останній період існування імперії) оцінити постать гетьмана, схарактеризувати наслідки

його державницької діяльності, уникаючи при цьому тенденційності, різного роду ідеологічних упереджень.

В окремих розділах роману Г. Колісник все ж виступає провідником офіційного царсько-советського колоніального погляду; його наратив заявляє про начебто властивий українцям від природи анархічний імпульс, що перешкоджає їм запровадити стабільну форму врядування. Напевне тому прозаїк наголошує на анархічній «філософії» запорожців, показує алогічну поведінку селян. Так, анархічне козацтво на чолі зі старшиною, позбавленою одностайності, ідейної згуртованості, справляє вкрай негативне враження про українство як «нижчий» етнос, неспроможний піднятися до рівня будівничого власної держави, а тому приречений на інтеграцію в Російську імперію.

Як показує аналіз роману «Мазепа-гетьман», ідея Г. Колісника полягає в тому, що лише деспотичне, нещадне по суті врядування Петра I здатне покласти край руїні, забезпечити стабільність і порядок у цьому «анархічному» краї. Про це свідчить насамперед ракурс зображення першого російського імператора – «північного велета», повсякчас перейнятого проблемами розбудови своєї держави. Невипадково автор робить сюжетно невмотивований (із огляду на сюжетно-композиційний стрижень твору) відступ і розповідає про будівництво Петром свого «дітища» – флоту. В усіх епізодах, де з'являється російський імператор, неодмінно фігурують письменницькі оцінки з вельми промовистою позитивною семантикою: «невгамовний государ», «великий цар», «невтомний будівничий» тощо. На загал же, такий ракурс зображення імператора увиразнює його реформаторський геній, що персоніфікує все енергійне, прогресивне, спрямоване в майбутнє. Тож не дивно, що

підкорення йому усталюється як історична неминучість, і навіть більше – як благо для українців.

Історико-біографічний роман Ю. Хорунжого «Любов маєш – маєш згоду» (1997), продовжуючи складну й провокаційну літературну Мазепіану, посутньо збагатив її новими нюансами насамперед в ідейно-проблемній площині. Мова йде про художнє окреслення й розв'язання доволі непростих питань «вождь нації – народ», «роль особи в історії», «особистість як пасивний суб'єкт історії чи її активний творець», «адекватна оцінка постаті державного діяча» тощо. Вирішуючи багатогранну проблему зображення знакової постаті в усіх її проявах, письменник поставив перед собою концептуальне завдання – художньо осмислити біографію видатного політика й державця на тлі історії народу. Ю. Хорунжий (на відміну від Г. Колісника) набагато чіткіше окреслює політичний ідеал свого героя. При цьому письменник слідує в річищі висловленої ще П. Орликом думки про те, що метою гетьмана було об'єднання українських земель у складі Гетьманщини, Правобережжя, Запоріжжя, Слобожанщини й Ханської України в єдиній незалежній державі. Відтак будь-які форми державного співіснування України та Російської імперії або ж можливість політичної інтеграції видаються йому неприйнятними.

На загал же, романіст піддає сумніву культурну спорідненість обох народів, досить яскраво передає різницю в менталітеті між українцями та росіянами. Приреченість потенційного цивілізованого співжиття двох держав (як і народів) у майбутньому показана через образи Мазепи та Петра I. Перший – правитель європейського гатунку, високоосвічений і далекоглядний, тоді як другий – деспот азіатського, орієнтального типу, що прагне до безмежної влади, захоплення нових земель. В цілому образи

Мазепи і Петра I виступають своєрідними символами протилежних історієтворчих сил, зіткнення яких обернулося катастрофою для нації. Якщо перший втілює національно захисні, державотворчі устремління освіченої частини українства тієї епохи, то другий – руйнівну, колоніальну політику новоствореної імперії. З художнім втіленням цих двох постатей у Ю. Хорунжого пов'язане моделювання двох абсолютно несумісних як у політичному, державному, так і в культурному, духовному плані світів – українського та російського. Що характерно, белетрист (як і Г. Колісник у романі «Мазепа-гетьман», або Р. Іваничук в «Орді») моделює український світ як апокаліптичний, з утраченою розумною організацією світобудови. У тексті відповідне семантичне навантаження з-поміж іншого виконує вислів «дивний світ»: «Дивний світ, – подумалося Гордієнкові, – дружина не признається до чоловіка, а син... до батька... Десь глибоко-таки його уражено...» [3, с. 312]. Таким чином, художній часопростір у романі «Любов маєш – маєш згоду» набуває ознак не стільки фізичних, реально існуючих і географічно окреслених (терени Гетьманщини, Запорозжя), скільки духовних, морально-етичних. Як наслідок, в епіцентрі художнього осмислення опиняються поняття «душа», «громадянська свідомість», «людина», «народ», «нація», «історична доля й призначення» тощо.

Конкретизуємо також, що дію руйнівних історієтворчих сил Ю. Хорунжий відтворює не лише на рівні родини, соціуму, держави. Уважне прочитання роману дозволяє говорити про, сказати б, прихований, символічний рівень. Маємо на увазі спостережені в тексті доволі прозорі в смислового плану натяки на ще один різновид «зброї» колонізаторів – перекручення історичної пам'яті, викривлення національної історії. Ще на початку роману – в пролозі – митець характеризує засоби російської імперської політики – знищення матеріальних свідчень минулих подій,

здатних наштовхнути прийдешні покоління на роздуми про власну історію, відродити почуття національної гідності. Кам'яний хрест на могилі Костя Гордієнка волею «вищої сили» (за висловом самого автора) усупереч намірам загарбників устояв: «Як же так сталося, що, обчухруючи і захоплюючи, зазираючи неситим оком за край світу (явна альяція на наратив Т.Шевченка. – М.Х.), москаль не зачепив цієї могили, хоча бачив її двісті п'ятдесят років?» [2, с. 5]. Не менш важливого значення надає Ю. Хорунжий фактам навмисної фальсифікації історії, «очорнення» українських державних діячів. Змальовуючи тактику розпочатого ідеологічного наступу Петра I та його радників, спрямованого на викривлення мотивів дій Мазепи, прозаїк із розпачем констатує, що чужинці стають творцями нашої історії («в наших руках сия гистория»), виформовують історичний і культурний дискурс, в якому українці позбавлені власного «голосу», національної ідентичності. Додамо також, що наслідком такої політики з-поміж іншого була підміна семантичної конотації слів «Мазепа», «мазепинці» (що в первинному значення мало б означати «прибічники поглядів Мазепи»), їх синонімічне зближення з поняттями «зрадник», «Іуда», «Хриstopродавець», що зрештою спостерігається й донині.

Остаточне деконструювання імперського міфу про українсько-російські відносини спостерігаємо в романі Р. Іваничука «Орда» (1992). У творі осмислено й послідовно заперечено практично всі складові «елементи» такого міфу: «православна Москва» (а відтак – «своя», братня), історична місія «третього Риму», перевага добре організованого, сильного врядування над анархічною сваволею козацтва і под. Вибудовуючи своєрідну історичну вісь «минуле – сучасне», автор аналізує трьохсотрічну історію взаємовідносин двох держав, подає метафоричний образ

«проклятого краю», народ якого приречений Богом на страждання і спокутування гріху – власної душевної «малості», відсутності громадянської єдності й елементарної відповідальності за долю рідної землі. З історіософської та морально-етичної позицій письменник заторкує проблему історичної пам'яті й безпам'ятства народу, духовності й морального виродження, волі й рабства.

Цікаво, що колоніальні й атиколоніальні інтенції в романі Р. Іванчука «Орда» знайшли своє втілення насамперед на рівні образів і способів їх характеристики (антагонічні постаті І. Мазепи, П. Орлика, П. Полуботка та Петра І, О. Меншикова), а також наративних стратегій (мовні партії героїв стають важливим характеризуючим чинником). Весь твір побудовано на яскравих бінарних моделях, покликаних унаочнити соціальну, природну й духовну дисгармонію, привнесену ззовні колонізаторами. Звідси – численні протиставлення-опозиції широко представлені в тексті: етичні, духовні, релігійні, геополітичні, державні тощо. В цілому ж роман Р. Іванчука являє собою суто національний наратив, в якому оприлюднюється власне український погляд на світ, історію, стосунки з сусідніми державами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. – М.: АН СССР, 1940. – Т.2.
2. Хорунжий Ю.М. Любов маєш – маєш згоду: Іст. роман. – К.: Вид.дім «КМ Академія», 2003. – 330 с.
3. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер.П.Таращук. – К.: Факт, 2004. – 496 с.

SUMMARY

The article deals with the basic problems of postcolonial criticism establishment in Ukraine. Historical novels of G.Kolisnuk, Yu. Khorunzhy, R.Ivanychuk are studied through imperial ideology and mythology. The author

focuses on the following phenomena: literary character, imperial subject, colonialism, postcolonialism.

Людмила Зарицька

**СІМЕЙНО-ПОБУТОВЕ ЛИСТУВАННЯ ІВАНА ФРАНКА (НА
МАТЕРІАЛІ ЛИСТІВ ДО УЛЯНИ КРАВЧЕНКО): РОЗДУМИ ПРО
ЖАНР**

У статті розглядається сімейно-побутове листування Івана Франка з Уляною Кравченко з погляду жанрових особливостей. Автор приділяє увагу дослідженню індивідуальності стилю епістолярію письменника. Також у дослідженні аналізуються образи автора й адресата.

У XIX-XX столітті розквітуть і самодостатність епістолярної літератури йде від романтизму. Багатство літературних і філософських ремінісценцій. Настроя поліфонічність і художня насиченість. Так характеризує цей період М. Коцюбинська [1, с. 10].

Ще одна дослідниця епістолярного жанру С.Комарова у своїй розвідці виділяє три типи епістолярних текстів, кожен з яких базується на сукупності функціональних, ситуативних та мовних елементів. Це: 1) традиційно-риторичне листування (етикетно-ритуальна спрямованість); 2) емоційно-інтимне листування (емоційний вплив за допомогою інформації інтимного характеру); 3) інтелектуально-емоційне листування (інтелектуальний вплив на реципієнта) [2, с. 8].

Відповідно листи сімейно-побутові відносяться як до першого, так і до другого типу (залежно від виміру їх інтимності).

У. Кравченко згадує у своїх мемуарах «Искренний друг и учитель»: «Занятая правилами Пифагора, с большим изумлением получила я в первых числах ноября письмо, написанное незнакомым, характерным почерком. Это было первое письмо от Ивана Франко. Незнакомый, но близкий по духу, он решил мою судьбу... С того времени началась наша

переписка, которая прекратилась лишь с его смертью в 1916 году», – так описує Уляна Кравченко (Юлія Шнайдер) у свої спогадах про великого митця початок їх листування [4, с. 82].

Починаючи від перших листів І. Франка до Уляни, і завершуючи останніми, можна спостерегти ознаки роману-виховання. Адже Франко і починав листування з нею для того, щоб виховати справжню поетку. Майже в кожному листі він наставляє свою підопічну, як треба писати. Хоч і суворою є критика митця, але й справедливою.

Роман виховання (нім. *Bildungsroman*, *Erziehungsroman*) – широкий жанр, різновид роману, в ідейно-тематичний центр якого покладено процес формування особистості, образ людини у процесі становлення» [5, с. 432].

Однією з важливих особливостей жанру роману виховання є трактування людського характеру. Не дивлячись на повчання, стиль листів Івана Яковича не є ні зверхнім, ні сухим, ні суто менторським. Це лише дружні поради досвідченого митця початківцю. Такі листи є водночас ніби трактатом, але не в повному значенні слова, бо нагадують скоріше науково-популярний стиль, іноді з вкрапленням художнього – звідси метафоричність, образність, наявність порівнянь.

Адже стиль листів будь-якого письменника – це результат впливу його стилю літературного, стилю художніх творів.

Читаючи поради Франка молодій поетці, можна визначити те, яким чином формується стиль самого письменника. Важливими є думки про зміст і форму художнього твору. Бо таких думок про стиль письменницький не знайдемо ніде, лише в листах. Ці поради є унікальними: «Хто вмів своїми, хоч і не складними щодо форми віршами глибоко потрясти серце другого чоловіка, той мусить – свідомо чи

інстинктивно – знати дорогу до серця» [8, с. 36] або «не раджу наслідувати чужих, я тільки раджу вчитися від них методи, форми, підглядати, відки вони черпають у своїм житті живу воду поезії, і дошукуватись так само і в нашій житті подібних джерел» [8, с. 36].

Маючи ще замолоду можливість зажити слави серед читачів, Франко не зловживає нею, а навпаки – залишається відкритим і щирим. Такі й листи його.

Якщо ж порівняти листи Івана Франка до Уляни Кравченко з листами П. Куліша до жінок, то можна побачити, що Куліш не тільки аналітик, а й провидця, організатор, прокладач шляху. Звідси, з одного боку проблемність його листів, вихід в абстрактну мову, з другого, безнастанна поза повчання. Навіть в інтимних листах аж надто часто Куліш проектує особисте на національне, він не просто пише до людини, він її, перед її, сказати б, очима, розтинає анатомічним скальпелем, як лікар, вказує, що робити, а чого не робити. Він пропонує, він застерігає, він кличе, радить, наказує, вимагає, втручається, картає, загрожує, як ветхозавітний пророк, він один знає правду, путь спасіння й майбутнє. Але він також і вчитель, що дає своїм адресатам конкретні постанови, навіть конкретні завдання, що зробити, яку книгу прочитати і як її читати [9, с. 19].

З часом, Франко від дружнього тону листів переходить до інших почуттів. У своїх листах він ніби фліртує з молодою поеткою. Але цей тон листів письменника все ж таки свідчить про дружній флірт, а не про якусь глибоке почуття. Франко й сам зізнається Уляні, що ще не знає, що буде з їх стосунків. А от щодо кохання до Уляни й намірів одруження з нею, то тут поетка дещо перебільшує у своїх спогадах (можливо, хотілося бути ближчою до великого поета): «Первые письма пространны, написаны еще

для незнакомой колеги-поетеси. Содержание их – указания, советы, поучения великого мастера слова. Однако с того момента, когда Иван Франко 14.12.1883 г. приехал ко мне в Бибрку, чтобы наконец лично познакомится, содержание писем изменяется, и, как сам признавался, он «касается других нежных струн» [4, с. 82].

Письменник у багатьох своїх листах, пишучи про кохання на прикладі художніх творів, зокрема пісень, каже «прошу Вас, не прикладайте смислу тої пісні, а особливо її закінчення, до себе. Я надіюсь, що наші дороги не розійшлися, але, противно, що ми довго будемо йти і працювати спільно для нашого краю. Чи як Ви гадаєте?» [6, с. 390]. Хоча пізніше все ж таки пише про те, що його чуття, може, й не буде завжди «тим почуттям, яке він може відчувати до сестри». Але в листах про це не хоче говорити, посилаючись на те, що треба віч-на-віч розмовляти про таке.

З листів бачимо, яким постає автор листів – і яким адресат. Адже за Ю.Шерехом, якщо розглядати лист як літературний жанр, - а таким він, напевне, є під пером літератора, то одна з головних відмінностей його є та, що він адресований до конкретної і знаної особи. Розуміється, вірш, роман, нарис – теж фіктивні монологи, вони теж, хоч би як це було завуальоване, спрямовані до якогось другого. Але в них цей другий – анонімний, невидимий, випадковий і – здебільшого – колективний. Тому ці літературні твори відбивають поза особою автора, особу уявного читача, читача, баченого автором, а через те – своєрідне заломлення, - по-друге, ще раз, – самого автора. Лист, одначе, несе в собі, крім образу автора, образ конкретної особи, хай теж, як її бачить автор. У цьому сенсі лист нагадує – в малярстві – портрет. Кожний бо портрет приносить образ портретованої людини і маляра. Можна б класифікувати листи різних авторів відповідно

до величини присутності автора і адресата в листах рисах різних осіб. Так писав Юрій Шерех [9, с. 25].

У своїх листах Іван Якович – це, по-перше, вчитель, старший друг, відомий поет, який допомагає і співчуває бідній вчительці. З іншого боку, він дещо невпевнений у собі, не досить рішучий.

Адресатка – дівчина, молода поетка, яка тільки починає торувати свій шлях до літератури й критики, перекладознавства. З огляду на запитання, які вона ставить Франку, можна побачити те, що вона відчуває дещо більше, ніж дружні чуття до Франка (запитання про кохання, лист від 30 листопада 1883 р., в якому Іван Якович пригадує стосунки з Ольгою Рошкевич). На жаль, те, що Уляна писала у своїх спогадах про захоплення нею Франка не є об'єктивним (це дещо сплутує дослідників). Тим більше, що поетка досить-таки «варварським» способом вчиняла з листами письменника. Є багато місць в епістолах, де писано було про інших жінок (Ольгу Рошкевич, французьку поману) і які знищені були саме нею. Отже, свідомо чи несвідомо, але багато того, про що можна було б дізнатися з цих листів залишиться таємницею для нас. Крім виховання поетичного таланту в Уляни, Франко дає й інші поради. Ці поради стосуються й стилю самих листів, а саме ширості в їх написанні: «Ваш послідній лист – не утаю сього перед Вами – видавсь мені трохи неширий, трохи, як німець каже, *verschwoommen*⁴, - конечно, за мою провину. Але все ж таки я думаю, що коли ми відразу зачнем з собою лукавити, то до нічого доброго не дійдем. Для того я надіюсь, що відтепер Ви будете писати до мене по ширості, так як до своєї колежанки, без високих фраз, котрих я навіть не розумію (бігме, що не розумію того, що Ви писали о поезії! Критик з Вас не буде, а так собі попросту, одверто і без церемоній» [6, с. 377]. Це

⁴ Розпливчастий, неясний

свідчить про те, що Іван Якович не любив листів, які містили лише збиті фрази, шаблони, але не виражали почуттів автора. Тому його листи написані простою, доступною мовою, без пишномовних фраз та кліше, вони просто йдуть від серця. Це дружні листи, навіть більше. Іван Франко припускається жартів, вживає приказки: «Але цур їй, тій любові, – яке мені діло до неї, а отсе я *намазав* (курсив наш. – З.Л.) Вам цілу статтю о ній. Ви кажете, що Вам прикро було, що я в такий спосіб не порозумів Вас (навмисно, прошу пані, навмисно – пізнайте з того, який я злосливий чоловік!), буцімто Ви не знаєте вищих чувств, крім любові до мужчини – *тумана 18-го...* (курсив наш. – З.Л.)» [6, с. 378-380].

У такому жартівливому стилі витримано весь лист. Взагалі, помічаємо, що лексика епістолярію Франка відзначається простотою і барвистістю, багатобарвністю. Щодо любовних стосунків між Іваном та Уляною, то поет декілька разів писав про те, що їм треба поговорити про те, про що писати не годиться. Але, на жаль, більше нічого з листів дізнатись не можемо.

Пізніше У. Кравченко виходить заміж і листи Івана Франка знов набувають ознак стилю дружнього листа, листа колеги до колеги, виховний же тон епістол зберігається до самого кінця.

Але все це звучить не нав'язливо. «Тільки Ви працюйте даліше, а особливо вчитуйтесь в Ленау, студійте його форму і спосіб вираження – се Вас вилічить від наслідування Конопницької, котре в присланих віршах декуди дуже виразно пробивається» [6, с. 422].

Франко дуже мало вихваляє свою ученицю: «На мене обі Ваші коломийки зробили враження дуже приємне – бачу в них поворот до реалізму і мелодії пісень народних» [6, с. 446]. Він, маючи власний досвід написання художніх творів, іноді не просто виховує, – він пише

літературну критику на поезії Кравченко, додаючи корисні поради: «Ось для Вас наука – писати і в поезії, і всюди тільки правду, т.є. тільки те, о чім Ви переконані, що се так. Що напишете о собі самій, се буде найпевніше, що о других, те вже треба через дуже тонке сито сіяти» [6, с. 432].

Перебуваючи з Уляною у дружніх стосунках, поет називає її «поетичною надбібрянкою», а її вірші: «Надіюсь також, що Ви пришлете мені тепер, по так довгій павзі, хоч двадцять своїх поетичних цвітоків, хмарок та соловейків...(курсив наш. – З.Л.)» [6, с. 452].

За дослідженням Морозової провідною жанровою модифікацією епістолярної літературної критики є лист-рецензія, тобто розгляд і оцінка художнього твору або окремого етапу творчості, вміщені в письменницькому листі. Його основні стильові ознаки – фрагментарність композиційної побудови, зумовлена довільністю звернення до тем, з приводу яких наводяться судження; наявність елементів ідіостилю внаслідок суб'єктивізму розгляду й оцінок з боку автора листа, використання невваженої науковим досвідом літературознавчої термінології, крім випадків, коли автор листа-рецензії професійно займається літературно-критичною діяльністю. Лист-рецензія, відповідно до розгорну тості й обґрунтованості викладених думок і оцінок, може реалізуватися у формі епістолярної критичної репліки, епістолярної рецензії-нотаток або епістолярної рецензії-есе.

Епістолярна критична репліка – це нерозгорнута характеристика одного найсуттєвішого на погляд автора листа, моменту прочитаного ним твору або його загальна немотивована оцінка, вміщена в листі письменника [9].

Наприклад, вже згаданий уривок у листі 185 до У. Кравченко від 16 травня 1887 року: «На мене Ваші обі коломийки зробили враження дуже

приємне – бачу в них поворот до реалізму і мелодії пісень народних» [6, с. 446] – епістолярна критична репліка.

Або епістолярна рецензія-нотатки, в яких Іван Франко дає деякі поради Уляні: «Вид Бібрки від каплички дуже гарний і піддав мені гадку пропонувати Вам, щоб Ви описали його, розуміється віршами. Се була би перша (а властиво, друга по «Бескидах») Ваша проба поезії описової. Ану-ко трібуйте, як Вам се вдасться» (від 9 травня 1884) [6, с. 432].

Епістолярна рецензія-есе – це наведені в письменницькому листі виразно індивідуалізовані, вільні за своєю композиційною побудовою роздуми щодо прочитаного художнього твору, які не претендують на вичерпність його літературно-критичного розгляду. Її характерною ознакою є домінування авторської суб'єктивності над науковою обґрунтованістю висновків і оцінок, що спричиняє появу суб'єктивно-ліричного типу композиційної побудови («рух авторського почуття») з притаманною йому експресивністю [10].

«Пишіть далі оригінальні речі, а в тих оригінальних якнайменше філософствуй те, а якнайбільше оповідайте та описуйте. Все те, де Ви, забувшись часом, перестаете філософствувати, а оповідаєте чи то те, що у Вас в душі діється (не те, що в голові думається), або те, що довкола Вас – виходить дуже гарне, коли натомість у філософії поза банальні фрази Ви не можете вийти. Я дуже радо повітаю від Вас новий ряд фрагментів у тім напрямі...» [6, с. 13] – епістолярна рецензія есе.

Як писала у спогадах сама Уляна: «Советы, упреки и похвалы моего великого друга сплетались в букет ароматных цветов, в котором был и колючий репейник. И. Франко своим влиянием, трудом и примером воспитывал все молодое поколение, которое по его указанию выходило на новый путь» [4, с. 88].

ЛІТЕРАТУРА

1. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість. – К.: Дух і Літера. Харківська правозахисна група, 2001. – 300 с.
2. Комарова С. И. Функционирование перифразы в эпистолярном стиле вт. п. XVIII века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Днепропетр. гос. ун-т. Днепропетровск, 1990.
3. Бондар Лариса. Три любовні історії Івана Франка. – Дрогобич: Коло, 2007. – 88 с.
4. Уляна Кравченко. Истинный друг и учитель/ Иван Франко в воспоминаниях современников. – М., 1966. – 448 с.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
6. Іван Франко Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1986. – 768 с. – Т.48. Листи (1874-1885).
7. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1986. – 810 с. – Т.49. Листи (1886-1894).
8. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1986. – 703 с. – Т.50. Листи (1895-1916).
8. Шевельов Юрій. Кулішеві листи і Куліш у листах: Передмова// Шерех Юрій. Третя сторожа. – Балтимор – Торонто: Смолоскип, 1991. – С. 32-76.
9. Морозова Л. І. Письменницький епістолярій у системі літературних жанрів. – Автореферат дис. канд. філол. наук 10.01.06/ Київський нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2007. – 20 с.

SUMMARY

The article deals with family epistles of Ivan Franko to Ulyana Kravchenko according to their genre peculiarities. The author pays attention to investigation of individuality of the writer's epistolary style. The images of the author and addressee are also analyzed.

Наталья Пасекова

**НАВСТРЕЧУ ДОСТОЕВСКОМУ (НА МАТЕРИАЛІ ЛЕКЦІЙ
В.В. НАБОКОВА О Ф.М. ДОСТОЕВСКОМ)**

В статті розглянуто погляди В. Набокова як літературного критика на творчість Ф. Достоевського в контексті авторського критичного доробку. Через призму художнього світу Ф. Достоевського розкрито не тільки ідеологічну полеміку двох великих письменників, а й доміанти естетики автора лекції.

Некоторые свои эстетические взгляды В. В. Набоков излагает в лекции «Искусство литературы и здравый смысл», где обосновывается понимание искусства не как отражения жизни, а как ее пересоздания творческой волей художника. Художник, опираясь на индивидуальное восприятие и воображение, старается увидеть неповторимое, особенное, скрытое за внешней видимостью явлений. Именно в мире свободного творчества, утверждает Набоков, открывается подлинная связь вещей, а факты обнаруживают свою обманчивость и нелепость, лишь там реальные силы разрушения превращаются в нереальные, а вера в добрую природу человека – осязаемой правдой. В. В. Набокову становится близким искусство, в котором объективная логика событий заменяется субъективной логикой воспринимающего их сознания.

Однако, заметим, что осудив «здравый смысл», писатель остаётся верен определённым установкам, выработанным в процессе собственного творчества. При всей субъективности авторской позиции, «здравомыслящий» Набоков-лектор стремится оценить литературное произведение в духе взглядов представителей сравнительно-исторической школы: «Произведение искусства – это всегда создание нового мира, и

поэтому, прежде всего надо попытаться, как можно полнее понять этот мир во всей его обжигающей новизне... и лишь после того, как он будет подробно исследован, – лишь после того! – можно отыскивать его связь с другими мирами и другими областями знания [5, с. 23]». Таким образом, поиски параллелей, аналогий, межтекстовых связей являются не самоцелью, а всего лишь естественно вытекающим из объективных обстоятельств следствием.

Главным условием для «правильного», адекватного надеждам автора чтения, как отмечал В.В. Набоков, всегда должно быть вполне реальное ощущение и осознание трепета восторга: «Главное – этот озноб ощутить, а каким отделом мозга или сердца – неважно. Мы рискуем упустить лучшее в жизни, если этому ознобу не научимся, если не научимся привставать чуть выше собственного роста, чтобы отвесть плоды искусства – редчайшие и сладчайшие из всех, какие предлагает человеческий ум [5, с. 478]». Почти мистическое ощущение прикасания к магии и волшебству великого писателя, о чём говорит Набоков в этюде «О хороших читателях и хороших писателях», воплощаются во вполне земных корнях, «когда мы пытаемся постичь индивидуальную магию писателя, изучить стиль, образность, структуру его романов или стихотворений» [5, с. 29]. В этой работе он отмечает, что «любая книга <...> обращена прежде всего к уму. Ум, мозг, вершина трепетного позвоночника, – вот тот единственный инструмент, с которым нужно браться за книгу [5, с. 26]».

Интересно, что именно в лекции о русском писателе, от которого старательно «открещивался» В. В. Набоков, – Ф. М. Достоевском – звучит знакомая нам мысль-рекомендация, как научиться правильно читать книги: «Литературу, настоящую литературу, не стоит глотать залпом, как снадобье, полезное для сердца или ума, этого «желудка» души. Литературу

надо принимать мелкими дозами, раздробив, раскрошив, размолов – тогда вы почувствуете её сладостное благоухание в глубине ладоней; её нужно разгрызть, с наслаждением перекатывая языком во рту – тогда и только тогда вы оцените по достоинству её редкостный аромат, и раздробленные, размельчённые частицы вновь соединятся воедино в вашем сознании и обретут красоту целого, к которому вы подмешали чуточку собственной крови [4, с. 184]». Разговор о творчестве великого представителя русской словесности предваряется вступительной «инструкцией», как приблизиться к таинству его слова, пережить и прочувствовать в полной мере тончайшие движения писательской души, целостно осознать послание художника читателю.

Начиная свою лекцию о Ф. М. Достоевском, В. В. Набоков обескураживает читателей признанием: «Я испытываю чувство некоторой неловкости, говоря о Достоевском. В своих лекциях я обычно смотрю на литературу под единственным интересным мне углом, то есть как на явление мирового искусства и проявление личного таланта. С этой точки зрения Достоевский писатель не великий, а довольно посредственный, со вспышками непревзойдённого юмора, которые, увы, чередуются с длинными пустошами литературных банальностей... Я в своём курсе собираюсь подробно разбирать произведения действительно великих писателей – а именно на таком высоком уровне и должна вестись критика Достоевского... не скрою, мне страстно хочется Достоевского развенчать [4, с. 176]». На первый взгляд, может показаться, что В. Набоков был беспощадным по отношению к тому, кто обрёл статус мирового классика, и считал его третьестепенным писателем, а его славу – совершенно незаслуженной и необъяснимой.

Лекція о Ф. М. Достоевском, безусловно, провокационна. Интригующий авторский тон, намеренно эпатирующий читателя (слушателя), утверждение якобы искреннего непонимания роли и места творчества писателя не только в литературе, но и в культуре в целом, уход от проникновения в религиозно-метафизические темы произведений к одновременно незначительной и значительной художественной детали – вот, пожалуй, основные ходы Набокова-лектора, стремящегося заинтересовать студентов-слушателей именем Достоевского. Трепетное и не тривиальное отношение к наследию Достоевского, несмотря на авторские заявления о неловкости и жажде развенчания кумира. Личная заинтересованность в специальном разговоре о русском классике сквозит между строк, выплываясь, например, порой в подобных замечаниях: «Достоевский, так ненавидевший Запад, был самым европейским из русских писателей [4, с. 182]». Вспомним судьбу самого В. Набокова, сердце и душа которого неизменно были устремлены к родным берегам России, «глаза памяти настолько пристально направлены [7, т. 5, с. 579]» на оставшийся в далёком прошлом отчий дом, о котором может говорить уже только память.

Л. Сараскина, рассматривая особенное отношение Набокова к Достоевскому, отмечала, что «...интересны мотивы, по которым большому, всемирно известному писателю отказывают от места. Вдвойне интересно, когда акт развенчания совершает не мелкий завистник; а признанный мастер, прославленный и почитаемый на обоих континентах. Но <...> интерес раскаляется докрасна и добела, когда развенчание сопровождается потоками брани, грубостью и оскорблениями по адресу развенчиваемого, так что граничит почти с вандализмом. Согласимся: истинные причины <...> неистовства <...> имеют отношение,

куда в большей степени к Набокову, который бранится, чем к Достоевскому, которого бранят <...> Ненависть Набокова производит обратный эффект: она вызывающе провокационна. Она сближает гораздо больше, чем лояльность или признательность, – с объектом ненависти; она соединяет с ним почти так же, как любовь [10, с. 543-544]». Вспомним, что в романе «Дар» автор небрежно упоминает своих литературных предшественников – то Конан Дойля, то Достоевского, то Уоллеса, Крайне сложной является ситуация именно с Достоевским. Если допустить, что В. В. Набоков только пародирует Достоевского, то романский герой «топчет его ногами». И все же очевидно, что от близости к Достоевскому ни герою романа, ни автору не уйти.

Кроме того, важным оказывается ещё один аспект нашего восприятия и понимания набоковской лекции о Достоевском. Если рассматривать лекции В.В. Набокова в контексте писательской критики, то, безусловно, необходимо учитывать, что «изучение писательской критики становится уникальным, ничем не заменимым путём к постижению творческих принципов, художественного своеобразия, эстетической позиции не того автора, которого критикуют, а того, который критикует [3, с. 40]», поскольку в этих текстах отражается «всё многообразие выражения писателем своего отношения к литературному движению, к другим художникам и их произведениям, к обстоятельствам современной литературной жизни [3, с. 40]». Таким образом, можно заметить, что неприятие Достоевского ничего собственно не говорит нам о Достоевском, но оно неизбежно говорит о самом Набокове.

Как известно, Ф.М. Достоевский видел главную идею искусства в восстановлении погибшего человека, задавленного несправедливым гнетом обстоятельств и предрассудков. А для Набокова «рассказ или

роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черед, я понимаю как особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то, где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство (то есть, любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма. Все остальное это либо журналистская дребедень, либо, так сказать, Литература Больших Идей, которая, впрочем, ничем не отличается от дребедени обычной, но зато подается в виде громадных гипсовых идей, которые со всеми предосторожностями переносятся из века в век, пока не явится смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому и Томасу Манну [7, т. 2, с. 382]». В роли такого смельчака Набоков выступает очень охотно, не упуская ни единого случая поиздеваться над литературой, открыто связывающей себя с насущными потребностями истории, тем более – с идеологическими доктринами. Автор «Братьев Карамазовых» попал под «молоток» Набокова [10, с. 551-552]. И не только он. В интервью Альфреду Аппелю В.В. Набоков подчёркивает: «Мистическое нравоучительство Гоголя, утилитарное морализаторство Толстого или реакционный журнализм Достоевского – все это предметы их собственной неумелой выделки, и в конечном итоге никто их всерьез не воспринимает [7, т. 3, с. 591]». Так, если Гоголя и Толстого он еще мог простить за то, что художественное занятие было для них основным, то идеи Достоевского, которым тот служил, проповедуя спасение через покаяние, его мощный исповедальный стиль, Набоков в «Лекциях...» преподносил как побрякушки и сентиментальный вздор. «Безвкусица Достоевского, его бесконечное копание в душах людей с префрейдовскими комплексами, упоение трагедией растоптанного человеческого достоинства – всем этим восхищаться нелегко. Мне претит, как его герои

«через грех приходят ко Христу», или, по выражению Бунина, эта манера Достоевского «совать Христа где надо и не надо». Точно так же, как меня оставляет равнодушным музыка, к моему сожалению, я равнодушен к Достоевскому-пророку [4, с. 183]».

В.В. Набоков не утруждает себя особенной аргументацией в пользу своей позиции. Он высказывает свое личное отношение, что, в свою очередь, иллюстрирует утверждение о том, что «работы писателей-критиков отличаются большей субъективностью в интерпретации того или иного литературного явления и в то же время – меньшей теоретической «наполненностью [3, с. 40]». Бездоказательным является и его категоричное утверждение о том, что у Достоевского «отсутствуют описания природы, как и вообще все, что относится к чувственному восприятию. Если он и описывает пейзаж, то это пейзаж идейный, нравственный. В его мире нет погоды, поэтому, как люди одеты, не имеет никакого значения. Своих героев Достоевский характеризует с помощью ситуаций, этических конфликтов, психологических и душевных дразг. Описав однажды наружность героя, он, по старинке, уже не возвращается к его внешнему облику. Так не поступает большой художник... [4, с. 183]». А почему бы Достоевскому, напрашивается вопрос, и не характеризовать своих героев «с помощью ситуаций, этических конфликтов» и т.п.? Это ведь не заказано ни одному художнику. Да, Достоевский не любил рисовать пейзаж; он обычно давал штрихи пейзажа, для того, чтобы оттенить состояние души действующего лица. Он не останавливает действие, чтобы не спеша дать детальный портрет героя. Действующие лица обычно получают характеристику в ходе событий, так отмечает писатель подчёркнутые, солдатские жесты Дмитрия Карамазова, вульгарную и наглую манеру держаться Смердякова, быструю неслышную походку Грушеньки.

Писатель редко упоминает, как одеты действующие лица, но он замечает, например, тёплое широкое пальто Ракитина: семинарист-карьерист любит, чтобы ему было удобно и хорошо.

Набоков же, и не стремясь что-то доказывать, продолжает обвинять. На этот раз Достоевский провинился тем, что у него много героев, склонных к психическим заболеваниям. А что, у самого Набокова Гумберт Гумберт, Куильти, Герман Карлович – вполне здоровы? Гумберт Гумберт – эротоман похлеще Рогожина, и притом извращенец, герой «Защиты Лужина» сочетает в себе гениальность шахматного игрока с идиотизмом, герой «Отчаяния» – маньяк-убийца. И этот список, если его продолжить, окажется длиннее перечня душевнобольных персонажей Достоевского, составленного Набоковым для доказательства неполноценности Достоевского.

Вместо обещанного в самом начале лекции о Достоевском подробного анализа «на <...> высоком уровне», чувствуется раздражение автора, пытающегося самому себе доказать свою правоту. При этом он договаривается со студентами, а не доказывает: «Раз и навсегда условимся, что Достоевский – прежде всего автор детективных романов [4, с. 188]». Возможность спорить с собой профессор литературы не допускает. А. Злобина в своей работе «Горький хлеб» пишет, что Набоков «принципиально отказывает другим в праве на собственное мнение. Его тон непререкаем и безапелляционен: «Dixi». То есть если в Гоголе психические отклонения его пленяют, а в Достоевском отвращают, – значит, в Гоголе они пленительны, а в Достоевском отвратительны. Если он сказал, что литература должна приносить наслаждение, что ему, Набокову наслаждения не приносит, литературой не является. Если провозгласил, что «идеологической отраве» нет места в искусстве, – значит, идеологическая

отрава должна поступиться и выйти вон, прихватив всех отравителей. Если же приверженность к оному яду обнаруживается у его любимцев, значит, те, кто её обнаружил, непроходимые глупцы, не то сами любимцы приглуповаты: демонстрируют «полнейшее непонимание собственных произведений», как Гоголь, или бестолку тратят время на «вялые» проповеди, как Толстой... В общем, никому, кроме Набокова, не был доступен правильный взгляд на вещи [1, с. 235]». Да, Набоков агрессивен, но бездоказателен, хотя в лекции о Достоевском пишет, что «настоящий художник не допустит, чтобы ему верили на слово [4, с. 190]». Поистине, бумеранг возвращается, ибо сам Набоков желает, чтобы студенты верили, что «мастер хорошо закрученного сюжета, Достоевский прекрасно умеет завладеть вниманием читателя, умело подводит его к развязкам и с завидным искусством держит читателя в напряжении. Но если вы перечитали книгу, которую уже прочли однажды и знаете все замысловатые неожиданности сюжета, вы почувствуете, что не испытываете прежнего напряжения [4, с. 188-189]». Возможно, что читатель и не испытывает прежнего напряжения, перечитывая книгу, зато он будет без напряжения любоваться не «закрученностью» сюжета, а чем-то другим, например, тем, как происходит очищение души у героев. Или читателю это заказано, и он должен только радоваться тому, что к Гумберту Гумберту пришла любовь?

В.В. Набоков и далее противоречит самому себе. Считая Достоевского гениальным исследователем человеческой души и отказывая ему в том месте, которое писатель занимает как великий художник, он вдруг пишет: «...Когда автор изображает Дмитрия, его перо обретает исключительную живость, Дмитрий как бы постоянно освещён сильнейшими лампами, а вместе с ним все, кто его окружает [4, с. 218]». Посредственный писатель, стало быть

исключительно живо написал более трети тысячестраничного романа. Интересно, что убеждённый денационализатор русской литературы считает исключительно живым самого «национального» из героев «Братьев Карамазовых». Словно убеждая себя, что Достоевский и его роман никуда не годятся, Набоков выдвигает такие любопытные претензии. Стремясь поддерживать в романе детективную напряженность, Достоевский долго скрывает от читателя невиновность Дмитрия. Но Смердяков признался Ивану, что убийца он и что орудием убийства была тяжёлая пепельница. «Если бы Иван рассказал суду о пепельнице, установить истину ничего не стоило бы. Надо было лишь осмотреть её как следует, установить, есть ли на ней следы крови и сравнить её форму с очертаниями смертельной раны убитого. Но это не сделано, немаловажный промах для детективного романа [4, с. 217]», – серьёзным тоном, саркастически замечает В.В. Набоков. Главное, Смердяков убил отца не пепельницей, а чугуном пресс-папье, после чего пресс-папье обтёр.

Замечания по «стремлению поддерживать в романе детективную напряжённость» вызывают недоумение, ибо у самого Набокова в произведениях, содержащей детективную интригу, тайна сокрыта за более надёжными замками, чем у Достоевского. Вспомним хотя бы трёхгодичные поиски Гумбертом Гумбертом распутника и пошляка Куильти.

На этом планомерное «развенчание» Достоевского не прекращается. В «Лекциях...» Набоков вспоминает, что четырежды читал книгу «Преступление и наказание», и только на четвёртый раз понял, что его «так коробит в ней... Раскольников открывает для себя благодаря Соне Новый Завет... Что ж, пока не плохо. Но затем следует фраза, не имеющая себе равных по глупости во всей мировой литературе: «Огарок уже давно

погасал в кривом подсвечнике, тускло освещаая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги». «Убийца и блудница» и «вечная книга» – какой треугольник!... Это низкопробный литературный трюк, а не шедевр высокой патетики и набожности [4, с. 189-190]». Довольно резкое высказывание. У самого-то Набокова негодяи остаются негодяями, а если и раскаиваются в своих преступлениях, то не цитируют при этом Евангелие, а, как Герман Карлович в «Отчаянии», даже отказываются от Бога. Что же касается эпизода, о котором упоминает Набоков, то в противовес его мнению приведём слова японского писателя Акутагавы Рюноскэ: «Эта сцена огромной силы, её невозможно забыть... [Цит. по кн.: 9, с. 174]». Герои Достоевского всегда находятся в поисках Бога Даже Ставрогин из «Бесов», согласно авторской характеристике, социальный тип человека хотя и праздного, но «совестливого и употребляющего страдальческие судорожные усилия, чтоб обновиться и вновь начать верить [2, т. 29, с. 232]».

Набоков считает, что Достоевскому не следовало вселять философскую идею в голову неврастеника, а если человек физически здоров, ему легче удержаться от преступных соблазнов. Да и в покаяние Раскольников он не верит, считая, что кто совершил преступление один раз, тот может не остановиться и в дальнейшем. Действительно, в жизни мы видим, что человек оказывается за решёткой не один раз, но ведь это не кающийся. А у Достоевского речь идёт о покаянии, а, как известно, Христос простит покаявшегося.

Что же до того, что персонаж, готовящийся совершить преступление, должен быть совершенно здоров, и тогда ему не придётся жалеть о содеянном, то здесь напрашивается параллель между Раскольниковым и

Германом Карловичем, уже упомянутом ранее. Набоковский герой и здоровый, и красивый, и богатый. Казалось бы, чего ещё желать? Но захотелось человеку испортить себе жизнь, и он идёт на убийство ни в чём не повинного человека. Ради чего? Не ради корысти, не ради идеи, не со зла, а ради какого-то химерного удовольствия. И вот результат такого решения: Герман Карлович, перейдя «грань», проходит через адские муки не только после свершения преступления, но и до него. «Вот он, отчетливо Достоевский лейтмотив: не перейти черту. Набоков заставил своего героя испытать все муки, все терзания героев Достоевского, которые «дерзнули». Набоков подверг их тем же нравственным пыткам, и человеческая природа <...> ответила тем же воплем страдания и отчаяния [10, с. 567]». Вот и параллель «Набоков – Достоевский». Вот и права русская пословица: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива».

Итак, на протяжении всей лекции Набоков пытался доказать не только студентам, но и себе в первую очередь, что он и Достоевский – понятия несовместимые. Но если внимательно присмотреться к его творчеству, то можно найти много общих точек соприкосновения двух Мастеров. Ссылаясь на мнение С. Карлинского, Л. Сараскина пишет: «Неизбежное – при взглядах Набокова на жизнь, искусство, политику – отталкивание от Достоевского странным образом сочеталось с *детальным* знакомством многочисленными *личными* наблюдениями над романою техникой, стилистикой, психологической манерой своего антагониста [10, с. 549]».

Набоков чувствовал это и, похоже, очень боялся, что кто-нибудь заметит это сходство. Сама мысль об этом была для него невыносимой, ибо он не выносил, когда между ним и кем-то из писателей проводили параллель. Поэтому он всеми силами стремился оттолкнуться от Достоевского, но чем больше он к этому стремился, тем более его к нему влекло. «За многолетними

напряженными, сильно компрометирующими Набокова-профессора усилиями видится страстное, яростное стремление Набокова-писателя вырваться из плена, который Набоков-критик считал унижительным и оскорбительным для себя. Брань по адресу Достоевского, придирки к «эстетике» были своего рода конспирацией, за позой неприятия скрывалась мучительная зависимость от мира «совершенно безумных персонажей» и от их автора [10, с. 568]», – считает Л. Сараскина. Ненависть Набокова к Достоевскому скорее похожа на любовь, тщательно скрываемую от себя и от окружающих. А жаль, ибо нет в этом ничего зазорного, ибо Достоевский и сейчас помогает людям понять что-то в этой, как и в его времена, не очень легкой жизни.

В 1972 году В. В. Набоков написал статью о писательском вдохновении, в которой он рассуждал стадиях и признаках творческого вдохновения. Чрезвычайно значимой для эстетики самого Набокова является высказанная им мысль: «Не диво, стало быть, если писатель, который не боится признаться, что знал вдохновение, и способен легко отличить его то пустой пены припадка, как и от избитого утешения «нужным словом», ищет яркий след этой услады в произведениях собратьев [7, с. 610]». Мы склонны считать, что набоковское намеренное демонстративное неприятие творчества Ф. М. Достоевского в полной мере отражает авторску личную заинтересованность. Рассмотрев набоковскую лекцию о Ф. М. Достоевском, нетрудно обнаружить точки соприкосновения двух художников словесного искусства – В.В. Набокова и его «развенчанного» собрата по перу. В стремлении критически представить художественный мир русского классика, писатель XX века не только успел создать миф о своей эстетической несовместимости с ним

[10, с. 568], но и отразил непрекращающееся движение навстречу глыбе русской культуры – Ф.М. Достоевскому

ЛІТЕРАТУРА

1. Злобина А. Горький хлеб // Знамя. – 1996. – № 9. – С. 47-50.
2. Достоевский Ф. Полное собр. соч.: В 30 т. – Л., 1974. – 456 с.
3. Кочетова С. А. Литературно-критическое творчество русских писателей-модернистов: жанрология, композиция, ритм, стиль: Монография. – Донецк: Норд-Пресс, 2006. – 240 с.
4. Набоков В. Лекции по русской литературе. Пер. с англ. Предисловие Ив. Толстого. – М.: Независимая газета, 1996. – 440 с.
5. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. Пер. с англ. Под ред. Харитоновой В.А.; предисл. к рус. изд. Битова А.Г. – М.: Издательство Независимая газета, 1998. – 512 с. – (Серия «Литературоведение»). – Прил.: Набоков В. В. «Мигель де Сервантес Сааведра».
6. Набоков В. В.: Pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина; комментарии Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой. – СПб.: РХГИ, 1997. – 974 с. – (Русский путь).
7. Набоков В. В. Собр. соч.: В 5 т. Американский период. – СПб., 2000.
8. Набоков В. В.: Pro et contra. Том 2 / Сост. Б. Аверина, библиогр. С. А. Антонова. - СПб.: РХГИ, 2001. – 1064 с. – (Русский путь).
9. Сараскина Л. «Бесы»: роман-предупреждение. – М., 1990. – 480 с.
10. Сараскина Л. Набоков, который бранится // Набоков В. В.: Pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина; комментарии Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 542-570.

SUMMARY

Nabokov as a master of the literary criticism is represented in this article in the content of his creative work. His attitude to the Dostoevsky masterpieces reveals not only ideology discussion between two famous authors, but also the main positions of author's aesthetics.

Ірина Рибалка

АЛЛОТЕКСТ ИЛИ ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ?

В статті робиться спроба дати визначення терміну «відкритість». Автор доходить висновку щодо існування принаймні двох значень цього терміну, тому пропонує використовувати термін «аллотекст», щоб розмежувати їх термінологічно.

В 1958 г. на XII международном философском конгрессе с докладом «Проблема открытого произведения» выступил Умберто Эко. Доклад был посвящен «реакции искусства и его творцов на Случай, Неопределенность, Вероятное, Двусмысленное, Поливалентное» [1, с. 32]. По крайней мере, так сущность данного доклада определил сам автор в предисловии к первому изданию своей книги «Открытое произведение», которая вышла в свет в 1962 г. и стала логическим продолжением его выступления на философском конгрессе. Среди принципиальных факторов, повлиявших на реакцию публики и спровоцировавших дискуссию, можно выделить следующие:

- использование понятий, заимствованных из философии и теории информации для описания эстетических понятий;

- проникновение философских проблем в область восприятия искусства.

У. Эко подробно описывает теорию Винера, объясняет разницу между значением и информацией, приводит формулы величины информации, а выводы применяет для объяснения неоднозначного восприятия поэтической речи и заложенной в ней информации, объясняя

перцепцію текста еще и культурной-исторической памятью реципиента, его эмоциональным состоянием в момент чтения. Наложение теории информации на проблемы эстетического восприятия позволяет говорить ученому о существовании открытых произведений [1, с.137-198].

В настоящее время итальянский ученый ведет активные исследования проблем массовой культуры и теории информации. На веб-странице, где он поддерживает дискуссии со своими читателями, помещен список работ, посвященных многосторонней деятельности этого исследователя. Самой ранней работой в данном перечне является исследование Эудженно Баттисти «Живопись и информация», опубликованная в 1962 г. сразу после выхода в свет книги «Открытого произведения»[5]. Работа данного автора представляет собой своеобразную рецензию, которая послужила толчком для дальнейшего широкого обсуждения вопросов, поднятых У. Эко [5, с. 11]. Большинство работ, упомянутых на сайте, написано после 90-го года. Многие из предложенных исследований посвящены художественным произведениям У. Эко, около трети авторов рассматривают его труды по философии и эстетике, встречается также ряд названий, подтверждающих, что работы У. Эко о проблемах семиотики также интересны определенному кругу исследователей. И лишь немногие изучают его работы по теории литературы [5]. Таким образом, многие исследователи интересуются Умберто Эко как философом, ученым, изучающим проблемы семиотики и массовой коммуникации, литератором, и лишь некоторые – как теоретиком литературы.

Несомненно, что список статей, монографий, диссертаций, помещенных на веб-сайте, далеко не полный. Следует помнить, что после падения «железного занавеса» со взглядами этого ученого на разные

области знаний познакомились многие отечественные исследователи. Так, например, Ю. Сабадаш в своих статьях рассматривает У. Эко как выдающегося философа-гуманиста современности; Т. Литвиненко, Т. Стеценко и другие, исследуя проблемы преподавания литературы постмодернизма в общеобразовательных школах, считают, что его роман «Имя Розы» наиболее приемлем для разъяснения явления постмодернизма в литературе старшеклассникам [5].

В настоящее время к данной концепции вновь обратились. Так, изложенное в ней, одни (M. Motoaki, I. Pezzuni) рассматривают как руководство для написания хорошей коммерческой книги; другие (M. Olender) нашли путь к пониманию массовой культуры, который позволит им увеличить воздействие рекламы на потребителя [5].

Особенность теории, предложенной У. Эко, заключается в том, что она очень логично, с помощью точных наук, опровергает необходимость любых теорий интерпретации текста, предоставляя каждому реципиенту (литературоведу или человеку, не имеющему специальных знаний) право по-своему понимать любое произведение. После выхода в свет книги «Открытое произведение» интерпретация теряет свой смысл, так как трактовка текста приобретает сиюминутное, сугубо субъективное понимание. В тоже время, «открытое произведение» не только объясняет экзистенцию таких теорий, но и оправдывает их появление.

Итак, в книге «Открытое произведение» У. Эко поднимает проблему диалектической связи между «формой» и «открытостью», чтобы установить в каких пределах то или иное произведение искусства может быть максимально многозначным и как его смысл зависит от деятельного вмешательства реципиента, оставаясь при этом «произведением» [1, с. 50]. Автор дает четкую и недвусмысленную характеристику термина

«произведение», направляя свое исследование в определенное русло: исследователь мыслит о произведении как об объекте, наделенном особыми структурными свойствами, которые допускают, и в то же время координируют, смену истолкований, смещений в перспективе [1, с. 50].

У. Эко воспринимает существование «открытости» художественных произведений как данность, он не критикует, не восхваляет, не разъясняет, а лишь анализирует источник поливалентности последовательно и беспристрастно. Говоря о феномене «открытости», он рассматривает его исторические предпосылки, ищет в психологии воспринимающей стороны объяснение полярности значений текста. По мнению автора, только от этой стороны зависит, в каких рамках то или иное произведение может быть максимально многозначным.

Для У. Эко «открытость» - это последний и окончательный смысл, который реципиент обнаруживает в различных художественных произведениях независимо от тех сознательных решений и психологических установок, которые дает автор. Это объяснение он заимствует у Эрвина Пафонского и добавляет, что речь идет об оперативной тенденции, способной принимать самые различные облики в зависимости от различных идеологических установок. Поэтому исследователь прибегает к жесткой абстракции, которую называет «моделью открытого произведения». Автор полагает, что именно восприятие произведения как модели дает возможность описать некую единую оперативную тенденцию, которая с точки зрения их потребления представляет некоторые структурные сходства [1, с. 55].

Исследователь настаивает на том, что толкователь вовлечен в исторический процесс и поэтому интерпретировать произведение, не учитывая особенности воспринимающей стороны, невозможно, так как

варианты его прочтения целиком и полностью зависят от того света, который на нее проливают культурные завоевания текущего века [1, с. 56-57]. Умберто Эко говорит о связи любого произведения искусства с миром истории, которая не является второстепенной, ведь именно она определяет перцепцию произведения.

В «Открытом произведении» мы встречаем, по меньшей мере, два подхода к трактовке понятия «открытость». В одном случае автор говорит об открытости как о свойстве любого произведения искусства наполняться новыми чувствами, эмоциями и вызывать в сознание читателя, слушателя, зрителя новые ассоциации, которые, в свою очередь, влияют на понимание этой работы. У. Эко утверждает, что расширение впечатления от текста, картинки, фильма и т.д. происходит при каждом акте перцепции. Открытость «первого порядка», как говорит о ней ученый, объясняется психологией воспринимающей стороны, ее сиюминутным настроением, имеющимся опытом и культурным окружением, а также природой знака, которая определяется тремя факторами: формой, означающим и значением. Форма знака выбирается произвольно: звук, жест, какой-нибудь предмет или изображение. Означающие – это то, вместо чего данный знак используется; яблоко – набор звуков, который обозначает фрукт. В каждом конкретном случае знак приобретает разное значение: для ребенка – это лакомство и соответственно оно ассоциируется с чем-то приятным; для взрослого человека «яблоко» может, например, обозначать эмблему какого-нибудь клуба, где произошла неприятная история, и поэтому вызвать у него отрицательные ассоциации. Таким образом, по мнению У. Эко, текст – единый, целостный знак, форму и означаемое которого создает автор, а значение придает воспринимающая сторона.

Открытость же «второго порядка» присуща лишь некоторым произведениям, структура которых предполагает максимальное сотрудничество со стороны воспринимающего: читатель или музыкант сам волен конструировать свое произведение из структур, предложенных автором; эти работы представляются «не как законченные произведения, требующие, чтобы их пережили и постигли в заданном структурном направлении, но как произведения «открытые», которые завершает исполнитель в тот самый момент, когда получает от них эстетическое наслаждение» [1, с. 69]. У. Эко и сам делает попытки создавать произведения с открытой структурой. Так, его работы «Открытое произведение», «Роль читателя», «Сказать почти то же самое или опыты о переводе» состоят из автономных глав и начать читать эти книги можно практически с любой части. Например, «Введение» в «Роли читателя», лучше читать в последнюю очередь, поскольку оно содержит в себе общетеоретическое осмысление всего того, о чем идет речь в других главах этой книги.

Из этого следует, что структурная открытость является частным понятием и присуща лишь некоторым работам, которые можно отнести скорее к авангарду. Такие произведения не являются массовой литературой, так как нужно обладать определенным опытом и знаниями, чтобы получать удовольствие от данных текстов. Открытость же первого порядка, то есть новые оттенки понимания текста, которые возникают при каждом его воспроизведении, – понятие всеобъемлющие, присущее любому произведению искусства. Именно открытость позволяет любому, вольно или не вольно, стать соавтором, увеличивая творческую роль реципиента. Однако результаты этого сотрудничества практически не предсказуемы.

Текст являет собой некое «идеальное сообщение», некий замысел творца. Автор стремится как можно четче передать определенное послание своему «идеальному читателю», – некому индивидууму, который воспринимает окружающую действительность также, как и сам автор. Однако существование хотя бы еще одной персоны, которая бы мыслила в унисон с создателем такого «послания», невозможно в принципе. Таким образом, текст – «идеальное сообщение», представ перед глазами эмпирического читателя, попадает в некие новые условия, определяемые, например, культурным окружением или эмоциональным состоянием реципиента, приобретает новые оттенки смысла или открывает дополнительную информацию. Общий смысл текста может кардинально не меняться, но изменится реакция читателя на него. Следует отметить, что новые звучания слышатся при каждом последующем акте перцепции, даже когда реципиент остается неизменным.

По сути, текст – это зафиксированный набор знаков, лишенных какого-либо смысла до момента его воспроизведения. Непосредственно в момент восприятия реципиентом текст наполняется смыслом, но будет ли он согласовываться с замыслом автора, зависит от многих факторов, неподвластных его воле.

Некоторые писатели, возможно, осознавая проблему передачи своих мыслей, умышленно создают некую «канву» из слов, фраз, синтаксических конструкций, позволяя каждому «вышить» ее и «подобрать цвета» по своему усмотрению. Так возникает открытость второго порядка. Создание такого произведения - задание отнюдь не простое: автор должен обладать определенным складом ума, который бы позволил ему выразить себя и не ограничить при этом возможности своего

читателя. Нам кажется, что у таких работ нет «идеального читателя» - они для всех, кто хочет читать, творить, мыслить.

В книге «Открытое произведение» глава «О способе формообразования как отражении действительности» посвящена проблеме открытости второго порядка, где автор говорит о сложностях, которые могут возникнуть при создании таких работ. Если быть более точным, то в главе идет речь об отчуждении автора на форму создаваемого им произведения. «Понятие отчуждения определяет не только форму отношений между индивидами, ..., человеком и предметами, ..., не только служит для объяснения той формы объективной связи с какой-либо внешней ситуацией, ..., что превратится в некий психологический феномен, но и должно рассматриваться как форма психологического, нередко физиологического поведения, что со временем превращается в объективное отношение, в социальную связь» [1, с. 299]. У. Эко рассматривает отчуждение как явление, которое «при определенных обстоятельствах берет начало в какой-либо группе людей, ... и сказывается на самых интимных и менее всего поддающихся проверке моделях нашего поведения» [1, с. 299-300]. Итальянский исследователь заявляет, что мы живем здесь и сейчас, и поэтому находимся в ситуации отчуждения. Любой писатель оказывается в замкнутом круге, - пытаюсь выразить себя, свой неповторимый внутренний мир, он не может выйти за рамки, поставленные обществом. Лишь единицы способны преодолеть отчуждение, - их творения выделяются на фоне обычных литературных произведений [1, с. 299-300].

Для У. Эко самым ярким из тех немногих, кто смог выйти на новый уровень отношения к предметам и переосмыслить свой опыт, стал Дж. Джойс («Поэтика Джойса»). По мнению исследователя, этот писатель

преодолел установленное обществом формообразование, нарушил непреложный порядок вещей. Произведения Джойса, как пишет исследователь, наделены неоднозначной структурой и не имеют заранее определенной развязки.

Основной проблемой, с которой сталкивается автор, пытаюсь преодолеть отчуждение, становится язык: ведь невозможно по-новому оценивать или описывать ситуацию, используя слова и конструкции, рожденные этой же ситуации, поэтому, создавая нечто неординарное, приходится создавать нечто новое. Писатель ищет необычные сравнения, стремиться к нестандартным формам организации текста или композиции произведения.

В этой книге можно увидеть различные способы и приемы, позволяющие максимально «открыть» текст. У. Эко пишет, что, принимая во внимание инструменты открытия текста, теоретически возможно создание текста, который бы воспринимался всеми реципиентами в данный исторический период одинаково.

Говоря об открытости, мы должны понимать неоднозначность этого термина: открытость как свойство произведения–знака изменять свое значение, то есть расширять его, сужать или дополнять в зависимости от воспринимающей стороны; а так же «открытая» структура произведения, которая вдохновляет реципиента на своего рода сотрудничество с автором. Поэтому было бы лучше разграничить два значения, которые может приобретать данное понятие. Возможно, было бы логично для обозначения свойства любого сообщения применять термин «аллотекст» (от греч. *ἄλλος* ‘другой’ (вслед за аллофоном и алломорфом)). Аллотекст – это результат каждого отдельного акта восприятия завершеного и структурированного текста. Как уже говорилось выше, текст являет собой форму знака, его

означающие определяется автором, а значение сообщения, которое полностью зависит от реципиента, превращается в аллотекст, возникающий в процессе каждого конкретного восприятия. Если вспомнить слова А. Потебни о том, что с помощью слов нельзя передать другому человеку свои мысли, можно возбудить в нем лишь его собственные, то можно сказать, что аллотекст – это и есть те мысли, которые к нам приходят во время чтения того или иного текста. Для описания «открытости второго порядка», которая характерна лишь для ограниченного количества литературных произведений, возможно применение именно термина «открытый», так как автор такого сообщения сознательно стремится к поливалентности, тем самым заведомо позволяя реципиенту стать соавтором. Чтение таких открытых текстов предполагает создание новых тестов из предложенного автором материала. Пропущенные знаки препинания, например, у Велимира Хлебникова, читатель расставляет сам; и вновь создаваемая синтаксическая структура приобретает новые смыслы. Произведения, не имеющие конкретной структуры, главы которого можно читать отдельно и в любом порядке, тоже позволяют создать нечто новое. Примером такого произведения может стать «Хазарский Словарь» М. Павича.

ЛІТЕРАТУРА

1. Эко Умберто. Открытое произведение. – Спб.: «Симпозиум», 2006. – 412 с.
2. Эко Умберто. Шесть прогулок в литературных лесах /Пер. с англ. А. Глебовской. – Спб.: «Симпозиум», 2005. – 502 с.
3. Эко Умберто. Роль читателя /Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – Спб.: «Симпозиум», 2002. – 285 с.

4. Эко Умберто. Сказать то же самое. Опыт о переводе /Пер. с итал. А.Н. Ковалю. – Спб.: «Симпозиум», 2006. – 574 с.

5. Домашняя страница Умберто Эко. – Режим доступа: <http://www.eco.com.it>. – Заголовок с экрана.

SUMMARY

We have made an attempt to define the term «Open Work», to prove its polysemantic meaning. The author concludes that there exist at least two meanings of the term, that is why it is proposed to use a new term «allotext» to stress the difference between them.

Лідія Романенко

МОДЕЛЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ У ТВОРЧОСТІ

В.ГЖИЦЬКОГО (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «КАРМАЛЮК»)

У статті подаються біографічні відомості маловідомого українського письменника, який своєю творчістю продовжив традиції національного історичного роману. Естетичні принципи Володимира Гжицького формувалися під впливом плужан. Тому у творах раннього періоду, зокрема романі «Кармалюк», деякою мірою простежуються програмні вимоги, визначені літературним угрупованням «Плуг». В.Гжицький виступає в оборону права українців на самоідентичність, розвиток мови, демократичних суспільних традицій.

Ім'я Володимира Гжицького (1895 – 1973) навряд чи про щось говорить сучасному читачеві, а мистецький доробок письменника ще недостатньо осмислений критикою. Однак можна твердити, що творчість письменника – одне з помітних явищ в історії української літератури.

Народився Володимир Зенонович Гжицький 15 жовтня 1895 року в Острівці на Галичині. Учився у Тернопільській гімназії, де українську мову викладав поет Василь Пачовський. Він познайомив майбутнього письменника з творчістю І.Франка, котрий вплинув на його становлення, як поета і особистості.

Війна 1914 року зруйнувала плани на майбутнє. Довелося кинути гімназію і закінчити її лише 1917 року.

Буремні роки революції і громадянської війни залишили свій відбиток на життєвому шляху Володимира Зеноновича. Навчався в офіцерській школі в Єгендорфі, потім – у Кам'янці-Струмиловій. Під час бою перейшов Збруч, і згодом дібрався до радянського Харкова. Там завзято працював, не відмовляючись від роботи кур'єра, розносника газет, робітника у млині; потім вступив навчатися до інституту лісництва. Любов до природи втілювалася у його творах, де він майстерно змальовував красу рідної Галичини.

Любов до літератури і прагнення творчо працювати привели його на вечірку літературної організації «Плуг», членом і активним діячем якої він згодом став. До цієї організації ще входили С. Пилипенко (голова та ініціатор створення), А. Головка, А. Панів, І. Сенченко, Г. Епик, П. Панч, Д. Гуменна та ін. письменник точно прямував за правилами, встановленими літературним угрупованням, і свій роман написав, керуючись ними. Ці правила були проголошені плужанами 3 квітня 1922 року у «Платформі ідеологічній і художній»: «...революційно-селянська творчість плужна має бути скерована насамперед на організацію психіки й свідомості широких селянських мас і сільської інтелігенції в дусі пролетарської революції». Також конкретизувалися і шляхи досягнення цієї мети: «...революційно-селянські митці, йдучи в ногу із пролетарськими, братимуть матеріал для своєї творчості із сучасної дійсності і побуту часів революції, а також революційну романтику життя й боротьби трудящих мас, переважно селянських, у минулому і його долю в майбутньому...» [2, с. 90].

1924 року видав друком свою першу поетичну збірку «Трембітні тони», у якій висловив свою тугу за під'яремною Галичиною. Далі спробував себе у драматургії, і 1925 року написав п'єсу «По зорі», яка стала першою українською радянською п'єсою, що йшла в Харківському театрі юного глядача.

Робота в літературній організації «Західна Україна», до якої входили західноукраїнські письменники, що жили на території Радянської України (Мирослав Ірчан, Дмитро Загул, Василь Бобринський та інші) та підтримували зв'язок із побратимами за Збручем – Ярославом Галаном, Петром Козланюком, Степаном Тудором – стала причиною забуття, у яке потрапила творчість Володимира Гжицького та його переслідування радянською владою. У зв'язку з цим його творчий доробок був недоступний читачеві. На IV з'їзді письменників (1959) і III пленумі правління СПУ (1960), які стали прикметним поворотом до відновлення національних джерел, заблокованих у попередні століття, а також було повернуто читачеві значну частину художньої спадщини репресованих письменників, серед яких був і В. З. Гжицький.

Лише з 1956 року його твори почали друкуватися: збірка оповідань «Повернення»; далі – 1960 року – роман «У світ широкий», 1963 – роман «Великі надії» та повість «Пустинний берег» – про галицьку дійсність напередодні і в період першої світової війни, а 1962 року вийшли друком два твори історичної тематики «Опришки» та «Кармалюк».

На кінець 60-х років ХХ століття у літературному процесі було помітно чимало ознак характерної тенденції, яка охоплювала фактично всі жанри літератури. Йдеться про загальнолітературний інтерес до проблем історичної пам'яті, зв'язку часів, наступності поколінь, національних традицій і святощів, «коріння й витоків». Безумовно, цей інтерес мав свою

соціально-психологічну й естетичну зумовленість, література передовсім виступила проти явищ, що супроводжували НТР, – національно-духовної нівеляції людини і стандартизації особистості, захоплення ширвжитковою, масовою культурою, технократичних, нігілістичних настроїв, безпам'ятства і бездуховності. У загальному літературному процесі все це трансформувалось у різке пожвавлення історичного та історико-біографічного підвидів роману, виникненням різних форм зв'язку часів. Суспільна атмосфера тоталітаризму згубно позначилася на загальному стані літератури, інтенсивності її руху, кількості й різноманітності її звершень. Тому 60-ті роки ХХ століття у літературі, крім появи нових творів, відзначилися надолуженням втраченого. Саме завдяки цим змінам було надруковано забуті твори зі славного минулого України репресованого українського письменника В.Гжицького – «Опришки» та «Кармалюк».

Пройшовши складний життєвий шлях, шлях бурхливої діяльності і забуття, В. Гжицький помер 19 грудня 1973 року і похований у Львові.

Основним об'єктом художніх пошуків історичних белетристів ще початку ХХ століття була героїчна доба козаччини. Із цього приводу О. Мишанич зауважує: «Кожен письменник по-своєму опрацьовував козацьку тему. Попри твори першорядної величини з'явилося чимало й таких, які не стали класикою, забулися... Між ними є твори гостро проблемні, з живим відчуттям сучасності, публіцистичні, а є й більш приземлені, міфологізовані. Бачимо у всіх мозаїку козаччини – від побутових деталей до героїзму, від суворої дійсності до фаталізму. Читача приваблюють ці колоритні образи й характери, разом з ними він мандрує через століття... журиться долею України, вірить у її майбуття» [3, с. 135]. Багато в чому це стосується й історичних творів В. Гжицького – повісті

«Опришки» та роману «Кармалюк». Р. Лубківський зазначає, що «белетризована хроніка» (так визначається жанр твору) про Кармалюка, на відміну від романтичних «Опришків», «писалася з суворим урахуванням документального матеріалу, причому іноді явно тенденційного» [1, с. 460]. Деякою мірою можна погодитися із цим висновком, бо в романі відсутній «наліт» казковості, романтичності, притаманний твору М. Старицького. Проте не можна стверджувати, що образ, виписаний у художньому творі, може повністю відповідати історичному. Слід звертати увагу й на те, коли і в яких умовах написано твір. Отже, на нашу думку, про «документальність» образу не може йти мова. Оминаючи второвані літературні шляхи, В. Гжицький представляє власну концепцію, своє розуміння постаті Кармалюка.

Конфлікт у творі ґрунтується на протистоянні характерів, а не на зіткненні ідей. Автор-оповідач часто виконує роль дослідника, займаючи, коли це треба, позицію історика чи політика. Колізія, що виростає з побутових стосунків між панами та Кармалюком, набуває значної національної, соціальної гостроти ще й тому, що від природи Устим – добрий і гуманний, «бо й сам душу має». Боротьба за себе, своє родинне щастя переростає на борню «за всіх». Кармалюк із часом усвідомлює себе сином усього розрізненого «загребущими сусідами» українського народу, що над величним Дніпром, на Поділлі, і в Карпатах стогнав під панським ярмом.

Епоха зображується В. Гжицьким у «Кармалюкові» досить вдало. «Суміжні» історичні події (війна з Наполеоном 1812 року, польське повстання 1830 – 1831 рр.) лише згадуються, хоча й мають певний вплив на долю головного героя. Проте більшу увагу автор приділяє показові нестерпного становища селян-кріпаків у першій половині XIX століття,

сваволі шляхти, страхіть солдатчини та наростання народного спротиву. Ці соціальні явища висвітлюються глибоко й усебічно. Місцем дії є головним чином Поділля. Значно пунктирніше відтворено період, пов'язаний із засланням Кармалюка. Очевидно, це пояснюється недостатньою обізнаністю західноукраїнського автора з географічними та етнічними реаліями Росії.

Б. Реізов, один з дослідників творчості В. Скотта, торкаючись питання поетики історичного роману, наголошує на чималому значенні в побудові твору розлого виписаної історичної події: «Для того, щоб пояснити будь-яку, навіть другорядну історичну подію, слід зібрати жмут ниток, що її складають, поєднати зусилля цілої юрби персонажів... Історична подія готується тривалий час, і герой може багато що пережити, поки визріє повстання, розв'яжеться конфлікт між королями або в бою загине держава» [5, с. 450 - 451]. У «Кармалюкові» такого кшталту «подією» є зображення того, як у народі зароджується вибух виправданої життям ворожості до національного уярмлення, що досягло вже найвищої точки. В.Гжицький не раз заакцентує закономірність і неминучість національно-визвольного повстання. Ця обставина різнопланово вмотивовується письменником через відтворення зрушень у свідомості головного героя, змалюванні його поведінки, вчинків тощо: «Тільки бунти, повстання! Другого виходу нема, більше ніщо не допоможе... Гуртом треба підніматися. А зброя – це коси, вила, сокири, списи. Все, що під руку попаде. Гайдамаки з чим ішли?» [1, с. 297 - 298].

Спираючись на історичні й фольклорні джерела, В. Гжицький наголошує як на національному, так і на соціальному підґрунті народного спротиву. Нестерпне соціальне гноблення дає право Кармалюкові заявити, що життя подільського селянина – справжнє пекло. Не випадково герой

доходить висновку: «...Панів треба нищити поголовно, якої б вони віри не були: польських, російський і таки наших, українських. Усі вони однакові. Треба пускати з димом їхні оселі, а їх самих геть виганяти з нашої землі...» [1, с. 346].

У своєму романі Гжицький не вдається до детальних описів подій у тогочасній Україні, а сконцентровує основну увагу на аналізові тих чинників, що викликали протест народу й призвели до збройного повстання. Це повстання розгорталося під гаслами славетних народних месників-гайдамаків Максима Залізняка та Івана Гонти, які були взірцем для Кармалюка: «Народжувалась нова Коліївщина, несучи жах і неспокій пихатому панству, зайдам, що прийшли на землю тих, що споконвіку ту землю орали і засівали, що з тієї землі жили самі і мусили годувати паразитів. Не милували і своїх глитаїв. Йшла ця боротьба під гаслами Кармалюка: палити панів і багатіїв, забирати у них награване, панське добро роздавати бідним, бо ж воно таки їхнє, надбане селянськими мозолистими руками, у кінцевому ж висліді – знищити кріпацтво» [1, с. 328]. Із авторських коментарів дізнаємося, що подільські хлопці називали свого отамана Головачем. У народі так само іменували Олексу Довбуша. Отже, це – одне зі свідчень спорідненості мети боротьби подільських месників і карпатських опришків, продовження національно-визвольних змагань, розпочатих ще козацтвом. Головний герой роману неодноразово підкреслює спільність своїх прагнень із устремліннями попередників: «...там, за Збручем, жив і воював з панством славний отаман повстанців Довбуш. Вони опришками себе називали. Так ось, Довбуш із своїм загоном нападав на панські двори, на корчми, на багатіїв, забирав у них гроші і золото, зброю, а самих панів карав, декотрих вішав і стріляв. Гроші роздавав бідним. І я так хочу робити...» [1, с. 309].

Наскрізним образом історичної прози В. Гжицького є величний образ України в розвитку її історичної долі від минулого до сьогодення. Стиль Гжицького заакцентовано реалістичний. Лише іноді помітні в романі неоромантичні оздоби, особливо коли автор вдається до аналізу українського національного характеру. На загал же, спостерігаємо тут напружено-уважне трактування персонажів (Устим Кармалюк, Марина, Уляна та інші), зумовлене усвідомленням катастрофічного становища великої волелюбної нації.

Діяльності Кармалюка – месника за людські кривди, народного заступника – у романі приділяється найбільше уваги. В еволюції образу Кармалюка неабияку роль відіграє портретна характеристика. Спочатку автор показує маленького хлопчика, вже звиклого до важкої праці. Зміни в настроях Кармалюка, його рішення вдатися до збройного опору також передаються через описи зовнішності й поведінки героя. На початку це ще дитина, в очах якої горить вогонь помсти, хоч пані Розалія вже тоді відчуває загрозу («Приглядайтеся до цього вовченяти. З його очей недобрим світить...»). На відміну від інших письменників (М. Старицький, С. Васильченко, В. Кучер), В. Гжицький не вдається до детальних пояснень змін у зовнішньому вигляді Кармалюка, а лише побіжно констатує це (Старицькому, скажімо, така деталізація дозволяла зайвий раз інтригувати читача, надаючи розповіді пригодницького характеру). Розчарування в задумах, душевна надломленість, втома позначилися знову ж таки на зовнішності героя: «Перед судом Кармалюка не можна було упізнати. Він схуд, змарнів. На всій його могутній постаті роки і справді поставили своє тавро: спина зігнулась, буйна голова похилилась, невидима ткаля часу заклала в його волосся основу із срібних ниток» [1, с. 432].

Естетичний ідеал, як відомо, є художнім уявленням про бажане або необхідне, радше, відтворення прекрасного як необхідного. У письменстві – художній світ, що формується в творі із співвідношення життя, яким воно є і яким воно мусить бути в уяві автора. Очолене Кармалюком народно-визвольне повстання, властиво, його кінцева мета, постає в художній візії В. Гжицького саме як ідеальне майбуття. Окрім того, письменник утверджує сталі ознаки українського ідеалу особистості – патріотизм, гуманізм, добротність, відразу до «ненатуральних форм» (І. Нечуй-Левицький).

Образ ватажка прозаїк розгортає в двох напрямках: у глибоких психологічних станах (роздуми, міркування) та в рухових, дійових ситуаціях. Оскільки роман представляє майже завершену біографію героя, то часом за рахунок психологічної глибини автор показує активність дії персонажа. Кармалюк у романі В. Гжицького – одна з моделей національного характеру. Останній потлумачується в літературознавстві як «...образ із виразними етноментальними рисами, з притаманною йому моделлю світоуявлення, історичною пам'яттю, відповідною шкалою цінностей, унікальним світовідчуттям, генетичним кодом, специфічним способом мислення, які сформувалися з урахуванням своєрідності території, мови, побуту, звичаїв і традицій, під впливом економічного й культурного розвитку» [4, с. 13]. У постаті Кармалюка романіст закумуляує високу моральність нашого народу, демократизм суспільних стосунків, засади християнізму в світогляді. В. Гжицький виступає в оборону права українців на самоідентичність, розвиток мови, демократичних суспільних традицій. Це надає його романові особливої актуальності нині.

Твори на історичну тематику, як відомо, мають свої сильні й слабкі сторони, вразливі місця. Усе залежить від громадянської позиції письменника, від того, що він хоче екстраполювати з минулого в сучасне, відповіді на які суспільні проблеми шукає в минулому історичному досвіді. У період становлення незалежної держави художні твори національно-визвольної проблематики стають особливо актуальними. Вони відіграють велику виховну роль, сприяють популяризації героїчної української історії з-поміж широкого загалу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гжицький В. З. Опришки. Кармалюк. – Львів: Каменяр, 1971. – 465 с.
2. Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1: 1910 – 1930-ті роки. Навч. посібник/ За ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1994. – 784 с., с. 90.
3. Мишанич О. В. «Слава не вмре, не поляже»// Повернення. – К.: АТ «Обереги», 1997. – 214 с.
4. Працьовитий В. С. Національний характер в українській драматургії 20-х – початку 30-х років ХХ століття. 2-е, допов. вид. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 300 с.
5. Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. – М. – Ленинград: Худ. литература, 1965. – 498 с.

SUMMARY

Certain bibliographic aspects of little known Ukrainian writer, who had continued some traditions of national hystorical novel by his works, are presented in the article. Esthetic principles of Vladimir Gjickij were forming under the influence of ploughers. So in some way the programme demands,

which are underlined by literature union «Plough», observe in the works of early period (in «Karmaluk» novel especially). V.Gjickiy encouragements the development of language, democratic society traditions of ukrainians.

Ольга Сучкова

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 40-50-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМА СТАНОВЛЕННЯ

У статті подано огляд української драматургії повоєнного періоду. Розглядаються причини, що стали на заваді розвитку цього жанру; шляхи подолання проблем сценічного втілення. Подано загальну характеристику найпопулярніших драм 40-50-х років ХХ століття (психологічна драма Ю.Яновського «Дочка прокурора» та комедія В.Минка «Не називаючи прізвищ»).

Українська драматургія повоєнного періоду певний час перебувала у кризі, яка пояснюється кількома причинами. Одна з них – відсутність тем та проблем, які могли б стати основою для написання нового твору. Дія Тодорівна Вакуленко у своєму дослідженні зазначає: «Важко давався драматургам перехід від війни, яка ще бовваніла згарищами, боліла незагоєними ранами, незабутніми трагедіями, – до зображення мирного життя. Це був період покvapливих шукань тем, образів, проблем і фактів. Не зразу вдалося знайти вірний тон: події, характери, емоційні зіткання здавалися дрібнішими від тих, які поставали з минулого» [3, с. 12].

Та найголовнішим було те, що розвиток драматургії, театру та інших видів мистецтва постійно регулювався керівними постановами партії, які не давали українській нації жодної можливості для розвитку. Було заборонено «будити національну свідомість», хоча це і дозволялося у роки війни. Так, наприклад, газета Першого Українського фронту виходила українською мовою, поруч з орденами Суворова, Кутузова, Нахімова був встановлений орден Богдана Хмельницького, а у 1944 році у журналі «Українська література» була опублікована драматична поема «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, що закликала до об'єднання слов'янських

народів для протистояння ворожим силам. Все це робилося з метою більшовицької пропаганди, для того, щоб пробудити національну пам'ять, об'єднати народ.

У повоєнний період провідним жанром на деякий час став водевіль. Перші п'єси були написані у стилі старих лірично-побутових комедій («Райське яблуко» А.Головка, «Літак запізнився на добу» Н.Рибака, «Коли пахне яблуками» С.Скляренка та інші). Проте творів, які б порушували тогочасні проблеми, майже зовсім не було. Так, наприклад, 1946 року на сцені Київського театру імені Івана Франка з 11 поставлених п'єс лише 3 були присвячені сучасності, а в Харківському театрі імені Т.Шевченка – 2.

Для розв'язання цієї проблеми постановою ЦК ВКП (б) 1946 року про репертуар драматичних театрів і заходи щодо його поліпшення перед письменниками було поставлено завдання створити твори, які б реалістично висвітлювали сучасне життя. У Постанові зазначалося: «Драматурги і театри повинні відобразити в п'єсах і спектаклях життя суспільства в його невпинному русі вперед, всіляко сприяти дальшому розвиткові кращих рис характеру радянської людини...».

У цей час з'являється низка творів, присвячених темі повоєнної відбудови.

Одним із перших, хто активно почав розробляти її, був Олександр Корнійчук («Приїздить у Дзвонкове» (1945), «Макар Діброва» (1948), «Калиновий гай» (1950), «Марія» (1946), «Крила» (1954). Його п'єси стали взірцем того, як треба висвітлювати будні післявоєнного будівництва, визначили орієнтацію тогочасної драматургії щодо вибору тематики, характерів, способу зображення обставин, явищ, героїв.

Цій темі були присвячені і твори М. Зарудного («Весна», 1950; «Велике доручення», 1951), Є. Кравченка («Комсомольська лінія», 1951),

О. Ільченка («Завтра вранці», 1951), О. Левади («Марія», 1951), І. Волошина («Золоті артезіани», 1948) та інших.

Ще однією причиною, яка заважала розвиткові драматургії, була «теорія безконфліктності», сутність якої, за визначенням Д. Вакуленко, полягала в тому, що «...оскільки в соціальному суспільстві, мовляв, немає антагоністичних суперечностей, то немає, отже, й підстав для гострих конфліктів, для боротьби» [3, с. 12].

Але це не означає, що п'єса повністю була позбавлена конфлікту, адже без нього неможлива жодна дія. Справа у тому, що справжні життєвоважливі теми залишалися поза увагою письменників, натомість зображалися «поверхові, шаблонні суперечки хорошого з кращим», або звичайні непорозуміння. У творах переважає поверхове зображення подій, описовість, схематизм. Зрозуміло, що вони не могли розкрити причини виникнення і наслідки певних життєвих ситуацій, глибину внутрішнього світу людини.

7 квітня 1952 р. у газеті «Правда» з'явилася стаття «Подолати відставання драматургії», в якій гостро засуджувалася «теорія безконфліктності». Письменників закликали зосередити увагу на розробці конфлікту «нового» із «старим», «загниваючим». Серед причин занепаду драматургії називалися схематизм, штампи, агітковий примітивізм, фальш тощо. Але справжнім «джерелом фальші, примітиву, що пронизували всі сфери тогочасного життя й мистецтва, була офіційна ідеологія в її сталінському варіанті, принцип партійності, засади методу соцреалізму в цілому. Драматургія плодила й нагромаджувала штампи й схеми, шукаючи виходу в конструюванні якихось нових схем і штампів, – лише до такого наслідку могла призвести чергова кампанія після згаданої статті» [5, с. 374].

Найбільшого розвитку у цей час набуває комедія («Мовчати заборонено» В. Минка, «Райський табір» Ю. Яновського, «Чому посміхалися зорі» О. Корнійчука, «Гості з Києва» Є. Кравченка та інші). Народний артист СРСР М. П. Акімов писав: «Комедія – масовий жанр. Тільки десятки, сотні комедій можуть певним чином сприяти, впливати на життя... Основна умова розвитку комедії полягає в тому, щоб їх було багато. При цьому небагато з них будуть дуже хорошими і увійдуть в історію комедіографії, значна кількість буде середнього рівня і досить багато – поганих...» [1, с. 224].

Але з часом з'явилися п'єси, що стали помітним явищем в українській драматургії 50-х років ХХ століття. Особливу увагу дослідники приділяють психологічній драмі Юрія Яновського «Дочка прокурора», комедіям Василя Минка «Не називаючи прізвищ».

1953 року Яновський видав драму «Дочка прокурора». Задум п'єси виник у письменника ще у передвоєнні роки. Виховання дітей, відповідальність батьків за майбутню долю дитини, самотність людини – ось основні проблеми, які підіймає письменник у драмі. Сюжет відзначається напруженістю і динамічністю, високою моральністю. Яновський стверджував, що відповідальність батьків перед своєю дитиною, навіть якщо вона вже підліток, є дуже великою. Так на прикладі життя Романа та Лілії він зображує наслідки батьківської байдужості та недостатньої уваги. В одному випадку мати одружилася вдруге, і син став зайвою людиною для неї, тягарем, що заважає її новій родині. Тож вона віддає Романа до старої та немічної тітки, тим самим позбавивши його материнської любові та ласки, а також будь-якої матеріальної підтримки. В іншому – у зовні благополучній родині дівчина залишилася на одинці із своїми проблемами, адже мати і бабця були занадто зайняті собою, а

батько – своїми справами. І лише те, що Роман опинився на лаві підсудних, а Лілія – у ролі свідка, привернуло увагу дорослих. Вина батьків могла призвести до трагічних наслідків, загибелі підлітків. Ю. Яновський стверджує, що кожна людина є особливою, незамінною для суспільства. Письменник зумів зазирнути глибоко в душу героїв для того, щоб зрозуміти складність формування людини.

16 лютого 1954 р. на сцені Київської російської драми імені Лесі Українки відбулася прем'єра п'єси «Дочка прокурора». Успіх драми був забезпечений нестандартним трактуванням проблеми виховання, майстерністю у зображенні характерів, передачі психологічного стану героїв. Л. Первомайський згадував, що квитки на цю драму розкуповувалися за декілька тижнів наперед, під час вистави глядач не міг стримувати своїх почуттів, ним опановував то сміх, то сльози; «навколо вистави завжди розгорілися пристрасні суперечки на вулицях, у трамваях, в родинних колах, серед молоді на фабриках, у студентських гуртожитках...».

Ще одним твором, який здобув велику популярність, була комедія Василя Минка «Не називаючи прізвищ» (1953 р.). Вона не одразу здобула театральне визнання. Але після того, як прем'єра сатиричної комедії з гучним успіхом пройшла на сценах Московського драматичного театру та харківського імені Т.Шевченка, п'єса набула широкого розповсюдження, була перекладена багатьма мовами, ставилася у театрах Болгарії, Чехословаччини, Румунії, Польщі, Монголії та інших країн.

Комедію навіть було висунуто на Сталінську премію. За словами постановника Оглобліна: «... Премію таки присудили, от тільки часи помінялися, і вона припинила своє існування...» [6, с. 7]. Після того, як у Новосибірську спектакль подивилася тодішній міністр культури Катерина

Фурцева, було видано розпорядження зняти п'єсу з репертуару всіх театрів. «Святкуючи 1987-го свій 85-річний ювілей, Василь Петрович сумно скаржився на те, що ніхто так і не насмілився скасувати це рішення й до п'єси не звертаються. «Адже, – міркував письменник, – ще в 50-ті роки моя п'єса закликала до зміни поглядів, закликала відмовитися від колишніх форм життя, покінчити з бюрократизмом і переродженням. Але бюрократичні сили стали на перешкоді цього й нині вони не відмовилися від своїх моральних і етичних позицій» [10, с. 9].

В центрі уваги драматурга – сучасне міщанство, що було представлено в образах родини заступника міністра Карпа Карповича. У комедії В. Минко гостро засуджує безпринципність, самовпевненість та короткозорість урядовця, обивательство його дружини Діани Михайлівни, егоїзм дочки поеми, кар'єризм і шахрайство молодого інженера Жори Поцілуйка. Цим персонажам протистоять високоморальні Карпо Сидорович, його донька Ївга, онука Галя, Максим Кочубей, Василь Нетудихата та інші. Йосип Кисельов у своїй статті стверджує: «... навіть якби п'єса «Не називаючи прізвищ»... складалася з одних лише негативних персонажів (позитивна ідея художнього твору може бути доведена і в такий спосіб, якби ясною, визначеною була позиція художника), то і без позитивних героїв комедія В. Минка звучала б як гімн творчої праці, чистому сумлінню» [9, с. 12].

Особливо яскравими і вдалимими у письменника вийшли образи Діани і Поеми.

Пуста і гордовита Діана не могла виховати в дочки почуття любові до праці, майбутньої професії. Батько ж всі обов'язки переклав на матір, і хоча він і не поділяє поглядів своєї жінки, але нічого не робить для того, щоб бодай-щось змінити. Принцип життя Діани і Поеми – прожити легко і

безтурботно, нічого не даючи суспільству, а тільки беручи від нього. Звідси й убоге, егоїстичне розуміння щастя. Єдина мета дівчини вдало вийти заміж за перспективного нареченого.

У п'єсі спостерігаємо і градацію обивательщини, адже Поема пішла далі своєї матері. Для того, щоб досягти бажаного, вона не зупиниться ні перед чим (так у фіналі твору Поема привласнює квартиру батьків).

Але, на жаль, характер головного героя Карпа Карповича був недостатньо розкритий. Він пройшов велику школу життя, був серед перших будівників, тому посада заступника міністра для нього – не випадкова. Та незрозумілими залишаються причини, що вплинули на зміну поглядів, перетворили його на честолюбного сановика, якого оточили шахраї і пройдисвіти.

Сатирична комедія «Не називаючи прізвищ» була найкращим твором Василя Минка. П'єси, які були написані згодом, відзначаються схематизмом у зображенні життя села, простолінійністю та шаблонністю у зображенні позитивних і негативних персонажів («Мовчати заборонено» (1956), «На хуторі біля Диканьки» (1958) та ін.).

ЛІТЕРАТУРА

1. Акимов Н. Не только о театре. – М.: «Искусство», 1966. – 224 с.
2. Вакуленко Д.Т. Мовою драматичних образів. – К.: «Знання», 1988. – 46 с.
3. Вакуленко Д.Т. Сучасна українська драматургія 1945-1972. Основні тенденції розвитку. – К.: «Наукова думка», 1976. – 226 с.
4. Гаман В., Козаченко В., Кочевський В. Василь Минко. Таким він був // Літературна Україна. – 1989. – № 5. – С. 8.
5. Дончик В.Г. Історія української літератури ХХ століття. У 2-х томах. Кн. 2. – К.: «Либідь», 1998. – 454 с.

6. Жиліна Л. Патріарх Оглоблін // День. – 2005. – № 236. – С. 7.
7. Здоровега В. Сучасна українська комедія. Критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1959. – 325 с.
8. Килимник О. Ожили степи і села (Тема колгоспного села в українській літературі). – К.: «Знання», 1968. – 52 с.
9. Минко В.П. Не називаючи прізвищ / Вступна стаття Кисельова Й. – К.: «Дніпро», 1970. – 107 с.
10. Подлужна А. Нині прізвища називати можна // Дзеркало тижня. – 2002. – № 4(379). – С. 9.

SUMMARY

The author gives in the article the review of postwar Ukrainian dramaturgy. The causes stood on the way of this genre development and the ways of stage embodiment problems solving are examined. The general characteristic of the most popular dramas of 40-50s of XXth century (psychological drama of Yu. Yanovsky «The prosecutor's daughter» and comedy of V.Mynko «No calling the surnames») is proposed.

Валентина Челбарах

ПОЕЗІЯ СИЛЬВЕСТРА ЯРИЧЕВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ПОРУБІЖЖЯ ХІХ – ХХ віків

У статті здійснено спробу висвітлення смислових особливостей поетичного доробку С.Яричевського, розмаїття художніх засобів його лірики та ліро-епосу. Авторка з'ясовує функціональну присутність та оригінальний поетичний проект письменника в контексті літературних тенденцій порубіжжя ХІХ – ХХ віків, розглядає основні елементи моделей поетичного світу митця.

Наприкінці ХІХ віку столиця Австрії Відень особливо магічно приналежала до себе митців і вчених, які збагачували її духовне життя. Уже в той час світову славу мали Віденський університет та Академія наук, а, скажімо, школу медицини у світовій спільноті репрезентували такі вчені, як Т. Більрот і З. Фройд. 1897 року представниками богеми

(художники Г. Клімт, Е. Шіле, архітектори Й. Ольбрих, О. Вагнер, драматург і театральний критик Г. Бар тощо) була заснована група «Віденський Сецесіон». Молоді митці безкомпромісно заявили про відмову від нав'язуваної академізмом опіки. Їхня програма передбачала боротьбу за «право на творчість», за мистецтво як таке. Йшлося про протистояння між «великим мистецтвом» і «другорядними жанрами», «мистецтвом для багатих» і «мистецтвом задля бідних». «Віденський Сецесіон» відіграв помітну роль у розвитку модерну як сили, опозиційної офіційному академізмові. Молода генерація виступала за усунення обмежень, накладених на мистецтво соціальним, політичним та естетичним консерватизмом, і висунула ідею перетворення соціуму посередництвом мистецтва. Першим президентом Сецесіону став відомий австрійський художник Г. Клімт. Прикметно, що в його творчості поєднувалися дві тенденції, характерні для австрійського малярства кінця XIX століття – традиційний історичний та імпресіоністичний живописи. Ранні роботи художника витримані в традиційній академічній манері з відчутними «вкрапленнями» натуралізму. Із часом він усе помітніше тяжів до символізму, орнаменталізму, уникав традиційної світлотіні, віддаючи перевагу нейтральному освітленню, звертався до стилізацій і мотивів, запозичених із середньовічного візантійського та східного мистецтва.

Перебуваючи у Відні, С.Яричевський зблизився з австрійськими сецесіоністами, чия творчість, за словами Тамари Гундорової, зорієнтовувалася «... на розкованість плоті, чуття, на еротизм, стилізацію, імпресіоністичний психологізм, на спонтанність...» [2, с. 90]. У листі до О.Маковея від 5 листопада 1898 року С.Яричевський висловив переконання у необхідності нових підходів до літературної творчості: «Роздумать мені радите над тим, чи писать поезії, чи ні, бо в мене, як і в

Вас, і в Лепкого, і в інших нерозвинена сфера чуття... Признаюсь Вам, що я вже й давно над тим думав... Цікавий Ваш погляд на сферу, з якої брати теми до писання! «Живе життя» і більш нічого!.. Живе жите... отже після Вас писатель має би хіба бути тим, що в «образоробстві» фотограф? Гарна тоді була б штука – нівроку їй? «Бондариха» знову Вам «не причеплена до землі», бо не знати, «де то діється». Чей же всякий пізнає, що не в Китаю, ані на місяці, тільки в руській краю, бо є і руський семінарист і великоміська гусочка... Ви собі маєте часом цікавий погляд на літературу і штуку і після укованого шаблону хочете міряти... Зле у Вас одно: здається Вам, що ніхто з русинів, а ще до того з молодезі, не має поняття о літературі світа, нічого не читає й не в силі поняти. Боже мій, се ж несправедливо! І ми тут у Відні щось робимо і учимося і гімнастикуємо мозок, як можемо» [8, с. 491; 492]. Отже, тяжіння до сецесії письменник пояснював насамперед малорозвиненістю чуттєвої сфери художньої творчості, що закономірно спричинялося до наслідування, певних стереотипів.

За Ю.Ковалівим, сецесія – це «перехідний етап в еволюції літератури, культури... Ранні модерністи на різних стадіях еволюції мистецтва обстоювали своє тлумачення поняття... вбачаючи в ньому розрив із логоцентричною традицією художньої творчості, протиставляли їй артистичний порив до «аристократизму духу», що спостерігалось у творчості прерафаелітів, символістів, неоромантиків та ін., виявляли інтерес до орієнтального письменства... Найвиразніше вона виявляється у випадках, коли певне стильове утворення засвідчує перехід від одного напрямку до іншого, але не стає напрямом» [3, с. 384]. У творах С.Яричевського, з нашого погляду, сецесія оприявнюється передовсім тяжінням до символістсько-імпресіоністичної стилістики. Письменник

повсякчас виявляв інтерес до іманентних рис людської особистості, аналітичного заглиблення у сферу підсвідомого, есхатологічних мотивів, до відтворення найтонших душевних порухів, неусвідомлених бажань, вражень індивідуума. У його творчості виразно простежується криза позитивістської концепції світоустрою, як і момент зміни ідеологічної картини світу, що в Україні припадає на межу ХІХ – ХХ ст. Художні пошуки С.Яричевського були пов'язані з докорінною зміною естетичних орієнтацій «реалізм – модернізм». Хоча письменник не належить до першорядних постатей літературного процесу зламу віків, у його творчості чітко віддзеркалилися ті типи естетичних опозицій, які викликало входження українського письменства в загальноєвропейський культурний контекст.

В образному світі Яричевського смисли прочитуються на паралельних рівнях: персонаж як символ цільної натури; символ певної поведінкової моделі, соціальної позиції; символ філософської ідеї, світоглядної настанови. При цьому не можна заперечувати чітко оприявленого в ліриці Яричевського реалістичного світобачення. Одне слово, маємо підстави для висновку про те, що частина творчого доробку письменника репрезентує характерний для перехідної епохи синкретизм художньо-стильових тенденцій.

Слід сказати, що для С.Яричевського входження в символічну образність було органічним. Адже формування мистецьких уподобань літератора відбувалося на ґрунті народницької традиції. Між тим, символізація образів простежується вже в ранній поезії автора. Яричевський ніколи не цурався соціальної, громадянської проблематики, тому естетські тенденції в його творчості переплітаються з народницькими, а символістський спіритуалізм – із релігійним

світовідчуттям. Символістичні мотиви в цьому разі вияскравлюють насамперед ставлення автора до дійсності – захоплене чи навпаки заперечливе.

Справжня народність мистецької позиції С.Яричевського полягає в тому, що він із винятковою глибиною відтворив духовно-моральне обличчя свого народу з його психологічними, етичними, ментальними протиріччями, спричиненими і кріпосницьким гнітом, і трагедією бездержавності, і відвічною боротьбою проти різних ординців-уярмлювачів. Із реалістичних позицій зображує поет злиденне життя простолюддя, його драматизм, представляє глибоко хвилюючі епізоди страждання людської душі. За жанрами це вірші-оповідання («Вечір в неділю», «Похорон», «Сумна палата»), вірші-новели («З пісень вічно нових», «Пантум»), вірші-монологи («Катам», «Утихло вже горе...»). Соціальне буття, картини горя й болю рухаються крізь свідомість ліричного наратора, набуваючи емоційно-узагальнюючої тональності. Медитативна рефлексія з приводу сумних картин життя увиразнює емоційність, переживання ліричного персонажа («Коли побачиш»).

Для ранньомодерністського періоду розвитку української літератури було характерним повторення тенденції, властивої романтичному мистецтву. Маємо на оці розробку теми поета й поезії. У нових історичних умовах, урахувавши культурну семантику доби, літератори вдавалися до активних спроб художнього осягнення ролі поетичного слова в реальному житті. У С.Яричевського слово співвідносилось з внутрішнім світом особистості як осердя словесної рецепції. Письменник прагнув розширити зображально-виражальний потенціал слова, охопити щонайширші виміри буття, висвітлити різні стани душі індивіда, його настрої. У цьому аспекті Яричевський –

переважно антириторичний, сказати б, «приземлений». Для нього творчість – сенс життя. Поетичне ж слово, «втручаючись» у життя, трансформує й удосконалює його. Мотив митця та поезії розгортається й у віршах «Пестрі звуки», «Не жаль мені», «Не співати пісень!», «Пісня-пробудителька», «Ти питаєш мене», «Ессе amorem», «Як пісня грає!», «Поетові», «Тихе щастя» тощо. Письменник звертається до осмислення проблем мистецтва, філософії, культури загалом, обстоюючи їх право на виховання розуму, совісті, людинолюбства, національної свідомості українців.

У філософській ліриці С.Яричевського простежується тяжіння до масштабності художнього мислення, розлогих поетичних узагальнень, синтетичного змалювання буття, розв'язання складних життєвих конфліктів. Ясна річ, що домінує тут філософська проблематика, як і філософське сприйняття дійсності, людини. Підґрунтям художнього світобачення поета стає думка. Унаслідок цього виформовувалася й емоційність нового типу, основа якої – енергія думки, відчуття. Усі лінії філософських роздумів Яричевського тягнуться до людини, людського буття в його переважно індивідуальних виявах. Поезія «Гімн до чоловіка», скажімо, ґрунтується на бінарній опозиції: людина – це водночас «геній» і «могутній червачок». Письменник визнає самодостатність людської особистості, піднесено сприймає очевидний рух людської думки й почуття. Водночас він заакцентовує «лютий сум» людського буття – безсилля перед вищим Духом, Всесвітом.

С.Яричевський порушує проблеми неба і землі, матерії й духу, тлінності земного й незнищенності ідеального. У фокусі образної обсервації поета опиняються дійсність і мрія («Мрія», «Мрія-надія», «Рання година», «Вічність»), безрадісне сучасне й жадане майбутнє

(«Віра», «Весь клубочок...»), добро і зло («Надлетів біль»), земні турботи людини («Недоспіви розпуки»), «гармонія світа» та її тлінність («Розплинуся в хрусталь», «Тиха туга»), «вселюдське серцець братання» («Широкий шлях»), здатність людини до самопожертви («Сестра милосердя»), розкріпачення людського духу («Вернути б нам», «Вечір», «Діти розпуки»), слава як філософська категорія («Слава») тощо.

«Досвід львівських, а пізніше особливо віденських років допоміг письменникові розуміти потребу сконцентрування своєї уваги на явища великоміського життя і розцінювати з цієї перспективи свою власну долю, - зазначає Магдалина Ласло-Куцюк. – Внаслідок цього Яричевський був одним із перших українських поетів, які порвали з магічним колом поетизації села і заклали основи урбаністичної теми, якій у поезії нашого століття судилося таке важне місце. Його жанрові картини з побуту метрополії, його зарисовки типів і ситуацій збагатили обрії і палітру... української поезії» [5, с. 18].

Тема України – одна з центральних у ліриці С.Яричевського. І розкривається вона через численні кола міфопоетичної творчості письменника. У його візіях Україна постає в образах рідної Галичини, козацької матері, раю, Храму, прекрасної пісні, степу – козацького осередку, весняних хвиль, сердечних розмов. Водночас рідний край асоціюється зчаста з поганим сном і навіть «цвинтарищем», «де мруть / сини сварливі – та й в могилі / ще трупи трупів рвуть, жеруть...» [7, с. 38]. Мотив стражденної, розіп'ятої на хресті Вітчизни вирізьблюється в художньому світі Яричевського як код міфу, увиразнюючи її сутнісне обличчя.

У деяких віршах згадуються події героїчного минулого України: княжі часи («Вічна панщина»), «силачі-гайдамаки» («Згадка»), задунайське

козацтво («1868 – 1898») тощо. Як правило, такі спогади увиразнюються романтичним мотивом туги за героїкою лицарської минувшини. Ліричний герой переймається долею нещасних краян, набуваючи інтимної спорідненості зі своєю поневоленою Вітчизною, яку називає «тихою», «любою», «засмученою», «далекою» і нарешті – «оновленою» («Поклін родині»).

Одним із домінантних у творах Яричевського про Україну є мотив відступництва, зради. Україна постає в образі нещасної матері, яку зрадили діти, «з вороженьками» засівши «вкупі» («В альбом», «Удар за ударом»). А в баладі «Ангел-убійник» цей мотив, так би мовити, персоналізується. Йдеться тут про «славну» вдову, яка виховала красуню-дочку. Проте щастя матері не тривало довго. Дівчина вийшла заміж за панича-ляшенька й життя родини повністю змінилося. Зрештою дочка виганяє матір з рідної хати. Але не судилося щастя й зрадниці: під час причастя вона померла на східцях костюлу від руки ангела, який «вдарив по лиці безбожну». Ця смерть стає Божою карою за відступництво від свого народу, його традицій, звичаїв, мови. Засуджуючи зрадництво з позицій християнської моралі й під кутом зору загальнолюдських цінностей, письменник переконує: ніякі «солодощі», дані з рук ворога рідного народу, не можуть зробити людину щасливою. Чи не найтрагічнішою спадщиною багатвікового панування чужинців в Україні автор вважав прищеплення народів огидного комплексу меншовартості, відрази до всього рідного.

Символічний образ матері-«вітчини» зустрічаємо й у поемі в прозі «Пелікани». У поемі в прозі «Ангел-заточник» знову розгортається мотив воскресіння України. Українські реалії тут – очевидні, тому Яричевський вдається до символічного образу дзвонів воскресіння, якого так потребує і край, і народ. Центральними в поемі в прозі «Помалу, помалу...» є образи

українського степу і козацьких могил, асоційовані з минулою долею-славою. На цьому тлі сучасна Україна порівнюється поетом із Каїноюю «злобою».

Інтимна лірика С.Яричевського прикметна синкретизмом типів художнього осягнення почуттів людини. У ранніх творах, скажімо домінує реалізм із характерним утвердженням конкретно-історичних форм («Передше – тепер», «Я раз стогнав», «Ти любиш», «Бувало», «Помста», «Над дунайською сагою», «Межи нами...» та ін.). У пізніших поезіях превалує суб'єктивно-емоційне світосприйняття, а пристрасть дедалі частіше поступається місцем медитативній елегійності. Кохана постає у творчості письменника не так конкретною, «портретованою» жінкою, як духовною істотою, втіленням жіночості. Мотиви зустрічей і розставань пов'язуються часом із мотивами закономірностей світового буття, його надій і смутків, появи й зникнення.

Пейзажі С.Яричевського не можна назвати живописними чи асоціативними. Однак природа в художньому світі поета повсякчас пов'язується з осягненням самоцінності людської особистості, життєвих реалій («В листках бушує вітер», «Цвітуть рожі», «Зимовий образець»). Переважають тут осінні пейзажі, що навівають елегійний смуток, хоча трапляються й життєстверджуючі настрої («Наді мною лист зелений / і пахучий цвіт, / світ так пишно умаєний / небу шле привіт. // І я чую: легіони / чувств у груді пресь, / линуть звуки, барви, тони, / срібна пісня ллесь» [8, с. 129]).

На загал же, балада посідає помітне місце в поетичному спадкові С.Яричевського. У ній виявилось, за спостереженням Магдалини Ласло-Куцюк, «... глибоке розуміння засад цього жанру – постулату про те, що правда неминуче переможе кривду, що справедливість є іманентною

властивістю людського життя. В баладах Яричевського перемагають завжди бідні і скривджені. Втручання надприродних сил приводить до остаточного торжества добра над злом... Яричевський уміє створити автентичну баладну атмосферу, викликати жах і неспокій через присутність «нечистої сили», і в той же час повернути, як це часто буває в ... фольклорі, все це «чортовиння» на чистий жарт» [5, с. 23]. Балади письменника, написані в період першої світової війни («Три сини», «Щаслива мати», «В лазареті»), підносяться до трагедійного звучання. Так, сюжет твору «В лазареті» був підказаний реальним фактом (лазарет знаходився неподалік будинку, в якому мешкав письменник у Сереті). Герої балади – репрезентанти ворожих таборів. Однак, опинившись на межі життя й смерті, вони нарешті усвідомлюють, що були заручниками в руках «влада імущих». Яричевський тут на національному рівні ставить і прагне розв'язати глибоко гуманістичну проблему істинного братолюбства.

У доробку С.Яричевського звертають на себе увагу й байки. Їх образний лад, асоціативна парабола зумовлюються тематикою й орієнтацією на читача. Практично всі байки письменника – це аранжування традиційних мігруючих сюжетів (Езоп, Л.Глібов), уснопоетичних («Билина») чи античних («Геракль на роздорозі») мотивів. Характерно, що байка Яричевського, де піддаються аналізу реалії людського буття (щастя – «Буря», свобода – «В неволі», вибір – «Нарада круків»), наближається до притчі. Висновок такого твору – своєрідна максима, оприлюднена, як правило, в констатуючій формі: «Діти! Буря і в життю / Пісню заgrimить свою, / Не сумуйте – прогуде / Й щастя сонечко зійде!..» [7, с. 148].

Оригінальним є образний світ байки Яричевського. Так, Муха виступає в нього символом «зайвої», малозначущої людини, Билина – втіленням ностальгії, суму, Лев – уособленням потягу особистості до волі, круки – пристосовництва тощо. Байки письменника прикметні відсутністю комедійних ситуацій, жвавими діалогами, наявністю реалістичної деталі, типовими характерами. Одне слово, маємо підстави для висновку про те, що С.Яричевський продовжив традиції реалістичної байки XIX століття в українській літературі зламу віків.

Вірші, ліро-епічні поеми, поеми в прозі, байки та балади С.Яричевського не вражають особливими знахідками в сфері поезики. Письменник виявився переважно традиційним. Тим часом його віршотворчий арсенал мав виразно індивідуальне стильове забарвлення. У ліриці поета, прикметній мелодійністю, часто зустрічаємо замкнену композицію вірша, недомовленість (три крапки), усічені рядки, що загострюють розгортання сюжету та ін. Помітним є також тяжіння письменника до сюжетної градації, що завершувалася б катарсисом. Поезія митця сповнена потужної внутрішньої пристрасті. Тому він обходився «приземленим», позбавленим «красивостей» словником і незначним числом тропів – переважно тих, що також не претендують на особливу «поетичність». Метафори, алегорії поета – прості й прозорі. Особливе місце в його творчості належить епітетам, найуживанішим, ключовим із-поміж яких є епітет тихий: «тихі мрії», «постаті тихі», «дитинні тихі времена», «ти народився принижений, тихий», «тихе щастя», «тихий брате», «тиха туга», «тиха наша вітчизно», «тихі весни», «тиха, чаруюча радість» тощо. І йдеться тут не про спробу абстрагуватися від кричущих життєвих суперечностей, а про активне прагнення поета знайти спокій,

гармонію в людському світі, протиставити їх антигуманному духові «борб і злості».

Для літературного процесу помежів'я XIX – XX століть Сильвестр Яричевський – постать характерна. Його поетична творчість репрезентує напружені пошуки шляхів художнього пізнання людини й світу в період соціальної нестабільності. Прикметно, що таке пізнання відбувалося не через зовнішнє сприйняття подій, а шляхом внутрішньо-духовного їх осягнення. Письменник тяжів до образного віддзеркалення буття під кутом зору активної особистості, розширюючи в такий спосіб поле художніх спостережень, застерігаючи від одновимірного (переважно апологетичного) його потлумачення, намагаючись показати людину в її відвічних пошуках гармонії з довкіллям.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. – 476 с.
2. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: постмодерна інтерпретація. - Львів: Вид-во «Літопис», 1997. – 299 с.
3. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. – Т.1 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
4. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. – Т.2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
5. Ласло-Куцюк М. Сильвестр Яричевський (1871-1918) // Яричевський С. Твори: В 2т. – Бухарест: Критеріон, 1977. – Т.1. – С. 5 – 34.
6. Шляхова Н.М. Емоції і художня творчість. – К.: Мистецтво, 1981. – 103 с.

7. Яричевський С. Твори: В 2 т. – Т.1. / Підготовка текстів, вступна стаття та примітки Магдаліна Ласло-Куцюк. – Бухарест: Вид-во Критеріон, 1977. – 302 с.

8. Яричевський С. Твори: В 2 т. – Т.2 / Упорядкувала Магдаліна Ласло-Куцюк. – Бухарест: Вид-во Критеріон, 1978. – 510 с.

SUMMARY

In the article an attempt was made to show the peculiarities of the poetic contribution of Jarychevsky and the variety of the stylistic devices in his lyrics and his epic works. The author of the article studies the functional existence and the original poetic project of the writer in the context of the tendencies of literature of the XIX – XX century. Main elements of the models of poetic world of the writer are also studied.

ЛІНГВІСТИКА

Ірина Пономарьова

Маргарита Казніна

**СВОЄРІДНІСТЬ ВІДТВОРЕННЯ МОВНОЇ КАТИНИ СВІТУ
НОСІЇВ НОВОГРЕЦЬКОЇ МОВИ В РОМАНІ Н.КАЗАНДЗАКІСА
«КАПІТАН МІХАЛІС (СВОБОДА АБО СМЕРТЬ!)»**

У статті розглядається одне з центральних понять сучасної семантики – поняття «мовної картини світу». Прикладом обрано роман «Капітан Міхаліс (Свобода або смерть!)» відомого грецького письменника, Нобелівського лауреату - Н. Казандзакіса. В роботі досліджено особливості відтворення письменником мовної картини світу греків такими засобами, як: вживанням елементів народних говірок і діалектів, використанням фонетичних та морфологічних розмовних варіантів загальноживаних одиниць, введенням у мову героїв фразеологізмів та авторських неологізмів, утворених за продуктивними говірковими моделями. Авторка доводить, що в основі авторського освоєння новогрецької мови Казандзакіса - вияв грецької мовної та концептуальної картин світу.

Поняття «мовної картини світу» є одним із центральних понять сучасної семантики та теорії пізнання, що ґрунтується на ролі мови в пізнавальних процесах людини. Дослідження з цих питань потребує аналізу та ретельної уваги. По-перше, процес формування сучасної мови відбувався на територіях, де активно проходили міграційні процеси. По-друге, без урахування історичної спорідненості грецького населення з інших регіонів, вивчення фразеологізмів та авторських неологізмів майже неможливе. Нарешті, завдання ускладнюється різноманітністю діахронічного аспекту грецьких говірок. Тому для нашого дослідження є дуже важлива постать Нікоса Казандзакіса. Він є одним з найвидатніших грецьких письменників ХХ ст., який залишив по собі величезну літературну спадщину – лірику й епос, філософські драми й романи, есе, літературознавчі праці й численні переклади; був неперевершеним знавцем рідної мови на всіх її рівнях – лексичному, синтаксичному, морфологічному і фразеологічному. З огляду на це саме його твір і було

обрано для вивчення особливостей відтворення мовної картини світу греків.

Актуальність даного дослідження зумовлена також практичним та теоретичним інтересом до новогрецької філології в Україні. Переклади творів грецьких авторів лише в останні десятиліття стали об'єктом теоретичного осмислення та наукового аналізу.

Мета дослідження полягає в аналізі своєрідностей стилю письменника, зумовлених грецьким культурним кодом і вимагає реалізації таких завдань:

- зробити аналіз тексту оригіналу у світлі загальних тенденцій сучасних лінгвістичних досліджень;
- вивчити та проаналізувати особливості авторських мовних засобів на позначення культурно-обумовленої лексики.

У даній статті ми спираємось на публікації Клименко Н. Ф., Пономаріва О. Д., Савенка А. О. та Перепляотчикової С. Є., які склали теоретико-методологічну основу дослідження. Новизна полягає у можливості розглянути художній твір як систему індивідуальних концептів, яка виражена засобами певної мови і бере початок в національних мовних та концептуальних картинах світу.

Теоретичною засадою представленої статті є поняття «мовна картина світу». Цей термін є характерним для німецької лінгвістики першої половини XIX століття і пов'язаний з класичними працями Вільгельма фон Гумбольдта, який визначав поняття мовної картини світу як «сукупності уявлень про світ, яка складалася протягом усієї історії кожного народу при повсякденному створенні даного мовного колективу і відобразилась у мові» [2, с. 59]. Ідеї Гумбольдта пізніше розроблялися в працях німецьких теоретиків мови Лео Вайсгербера та Гельмута Гіппера

[9, с.357]. Проблема існування мовної картини світу, її відмінність від наукової картини світу, пов'язані з цим питання методів дослідження цього явища вже багато років цікавлять європейських та американських філософів і лінгвістів. В українському мовознавстві термін «мовна картина світу» у сучасному розумінні з'явився порівняно недавно, під впливом досліджень Московської та Люблінської етнолінгвістичних шкіл, хоча перші дослідження в цьому напрямі в Україні проводилися ще О.Потебнею. Однією з найбільших проблем сучасних досліджень, які присвячені вивченню мовної картини світу, є з'єднання споріднених понять: внутрішня форма слова та внутрішня форма мови (останнє є по суті мовною картиною світу окремого народу).

Реконструювання мовної картини світу є одним з найважливіших завдань сучасної лінгвістичної семантики. Дослідження мовної картини світу проводиться у двох напрямках, згідно з назвами двох компонентів цього поняття. З одного боку, на основі системного семантичного аналізу лексики певної мови проводиться реконструювання цілісної системи уявлень, яка відображена у даній мові, не враховуючи того, чи є вона специфічною для даної мови або універсальною, яка відображає «наївний» погляд на світ в протилежність «науковому». З іншого боку, досліджуються окремі концепти, які характерні для даної мови. Оскільки концептуальна картина світу (а отже, і її фрагменти) - явище динамічне, а не статичне, мовні одиниці, що її відображають, зазнають усіляких перетворень і набувають концептуальних значень, що розширюють семантичне поле того чи іншого мовного знака. В результаті останній функціонує часто не просто як слово-номінація з одним чи кількома лінгвістичними значеннями, а як слово - культурний концепт [9, с. 327]. Особливо виразними є концепти історико-культурної свідомості народу.

Вони пов'язані передусім з народними звичаями, переказами, традиціями - явищами, що підтримують історичну спадковість, тим самим зміцнюючи людську етноспільноту. Це не просто слова-знаки, це вже мовні одиниці, наповнені етнокультурним змістом. Вони здебільшого і функціонують у культурних контекстах. Або це народне дискурсивне мовлення, або ж народні чи авторські поетичні тексти. Такі слова в грецькій мові мають етнографічний, етноісторичний, етнокультурний, етнофілософський, етнопсихологічний, етнопедagogічний та інший національнокультурний підтекст, тому, як правило, багато з них позначені образністю та етносимволікою.

Отже, мовна картина світу – це система понять, характерна для кожної мови, за допомогою якої носії мови сприймають (класифікують, інтерпретують) світ. Таким чином, вивчення мовної картини світу – це шлях до кращого пізнання власне специфіки будь-якої мови, розуміння системи уявлень окремого народу, його самобутності та ментальності. На всіх етапах історичного розвитку як мови, так і самого народу мовна картина світу набуває нових видозмін, дослідження яких допоможе чіткіше та глибше поглянути на причини та особливості еволюції окремого соціуму.

Вивченням мовної картини світу окремого народу, а також проведенням порівняльних досліджень кількох мов, займаються нині такі науки як етнолінгвістика, соціолінгвістика, психолінгвістика. Це є новий, оригінальний і перспективний напрям у розвитку мовознавства, що застосовує комплексний підхід до вивчення мови та її внутрішньої форми, поєднує в собі методи, властиві кільком наукам (лінгвістики, фольклору, етнографії, психології). Останнім часом стали розповсюдженими дослідження етноспецифічних мовних та концептуальних картин світу як

результату розумової діяльності членів етнічної групи, що є носіями конкретної мови, а також індивідуальних мовних та концептуальних картин світу як результату розумової діяльності конкретного індивіда. Текст розглядають як результат мовної діяльності людини взагалі і як носія конкретної мови зокрема, як комунікативне повідомлення, висловлене заради досягнення певної комунікативної мети. Письменник як член конкретної етнічної групи і носій конкретної мови в створенні тексту послуговується засобами, які пропонує ця мова. Художній текст вважають відображеною в формах мови і забарвленою свідомістю автора узагальненою картиною світу.

З огляду на вищезазначене, з'ясуємо своєрідність відтворення картини світу греків Нікосом Казандзакісом, виразником світосприйняття окремої етнічної групи, носієм певної етнокультурної інформації у світлі загальних тенденцій сучасних лінгвістичних досліджень. Ми не ставимо на меті зробити аналіз змісту або ідейно - художній аналіз роману. Дана стаття – це дослідження етнокультурних та етноспецифічних компонентів, елементів авторського та колективного бачення світу і моделювання його засобами художнього твору. Матеріалом нашого дослідження було обрано роман Н. Казандзакіса «Капітан Міхаліс (Свобода або смерть!)»⁵. Роман не є простою розповіддю про одне з численних невдалих повстань на Криті. Тема твору дозволяє авторові змалювати характер та вдачу критян, які, незважаючи на значні втрати, упродовж двохсот років повставали знову й знову. Смерть для них означала тільки те, що вони виконали свій обов'язок критянина боротися за свободу нації, і цим наблизили момент її здобуття. Письменник оспівує їхню нескореність, силу, красу, мужність тощо, тому говоримо про епос, про роман - гімн критянам. Яскраво

⁵ Переклад здійснено І.С. Гречанівським у співпраці з подружжям В. і Я. Мочосів (два видання 1965 та 1975 років)

вираженими в розглянутому творі є такі положення: боротьба за свободу власної нації; сенс життя критянина полягає в продовженні справи предків і відповідному вихованні нащадків, а також у виконанні своїх щоденних обов'язків, незважаючи на зовнішні та внутрішні перешкоди; людина є ланкою в ланцюгу життя на землі, кожне наступне покоління займає вищу порівняно з попереднім сходинку і в такий спосіб забезпечується неперервність існування людства і його розвиток; смерть є передумовою розвитку життя на землі, а також складником процесу боротьби, оскільки неможливо досягти бажаного результату без жодних втрат, у тому числі людських.

Стиль письменника частково є результатом авторського освоєння новогрецької мови, в тому числі з тих світоглядних позицій, які лежать в основі ідейно-художнього змісту його творів, частково – виявом грецької мовної та концептуальної картин світу. Н. Казандзакіс писав літературною мовою, близькою до розмовної димотики, вживаючи елементи народних говірок та діалектів, що зумовлено тематикою його творів, а також бажанням письменника зберегти якомога більше новогрецьких слів від зникнення. Романи письменника є прикладом вдалого поєднання мови і змісту, оскільки відтворено не лише події і факти, а смак грецького життя. Уживання фонетичних та морфологічних розмовних варіантів загальноновживаних одиниць відображає ті зміни, яких зазнавала димотика в процесі її становлення як загальнонаціональної та літературної мови. Окрім великої кількості говіркових слів, близькість мови Н. Казандзакіса до розмовної підкреслює ще широкє вживання вигуків і прагматичних ідіом, коли мовець виражає не лише свої думки, а й емоції. Авторську мову вдало імітовано під розмовну. У романі Н. Казандзакіса ми зустрічаємо такий художній прийом, як каламбур. Відомо, що каламбур чи гра слів

яскраво передає особливості мови та світогляду етнічної групи - носія цієї мови. С.Є. Перепляотчикова наводить як приклад кілька каламбурів з опорним словом ο χάρος – «Харон» або в переносному значенні «смерть»[6, с. 71]. Перший побудований на схожому звучанні слів «харос» – смерть і «харі» – милість, ласка : κακά τον λένε Χάρο, χάρη αὐτός δεν κάνει – недаремно ж люди назвали його Хароном, адже він нікого не милує. Основою іншого каламбуру є подібне звучання вказаного імені й dokonаної форми майбутнього часу дієслова «радіти»: Θ' αλλάξει η ζωή, θα χαρείς και συ. – Θα πάρω το Χάρο να χαρώ – життя зміниться, зазнаєш радощів і ти. – Мені вже доведеться побратися з Хароном, щоб зазнати радощів. У третьому прикладі Казандзакіс називає Харона «збирачем податків», утворюючи слово «ο χαρατσάρης» від розмовного слова турецького походження «το χαράτσι» на позначення податку, який сплачували підлеглі-не мусульмани на захоплених Османською імперією територіях : Χάρος είναι αὐτός, χαρατσάρης – Смерть – як той збирач податків... [6, с. 211].

Роман «Капітан Міхаліс» присвячено Критові, тому доречним буде навести приклад ще й такого каламбуру: дід капітана, роздумуючи над своїм життям і новим повстанням на острові, доходить висновку, що доля Крита не залежить від бажання жителів острова стати вільними чи від їхніх спроб звільнитися від поневолювачів. Долю Крита вирішували і вирішуватимуть завжди інші – держави, політичні умови. Н. Казандзакіс виражає цю думку через уживання фонетично схожого на назву острова дієслова «κρίνω – судити, вирішувати»: Κρήτη είσαι και κρίνεσαι...

Мова твору пересипана не тільки фразеологізмами, але й неологізмами: λαδοβάρελα – бочка з олією, καλαμόχερα - кощаві руки, Τουρκοφάς – Туркожер. Хоча дослідники не наважуються приписати їх

Н. Казандзакісові, навіть якщо словники їх не фіксують, оскільки він міг запозичити ці слова в народі. Прислівники, які ми знаходимо в Н. Казандзакіса, є характерними для критської говірки: *συδύο*, *συντρείς*, *συμπέντε*. Більшість із них є новотворами самого автора, утвореними за продуктивними говірковими моделями.

Багато складних слів, ужитих письменником, є потенційними словами новогрецької мови і характерною рисою димотики – розмовної мови греків: *αγριοματίζω*, *Μεγαλόκαστρο*, *μονοκαπανιάς*, *μνημερίς*, *μπαινοβγαίνω*, *λυγερολύγιστος*, *κοντοκρατιέμαι*. Використання складних слів зумовлене принципами світосприйняття автора, своєрідністю його стилю.

Н. Казандзакіс вводить у свою оповідь народні пісні, які є фоном, етнокультурним компонентом поетичної реальності, що дає змогу письменникові яскравіше представити своїх персонажів-селян. Народні пісні, наведені у романі, власне критські та турецькі, оскільки Крит довго перебував під владою Османської імперії. Зустрічаємо й димотичну пісню, яка за своїм походженням є суто критською. Такі пісні називають «*τα ριζίτικα*» за народною назвою жителів району підніжжя Білих гір на Західному Криті. Ці застільні пісні про героїчні діяння виконують чоловіки без музичного супроводу:

*Πότε θα κάμει ζαστεριά, πότε θα φλεβαρίσει,
ωχού! πότε θα φλεβαρίσει,
να πάρω το τουφέκι μου ...*

Таким чином, як бачимо, творчість Нікоса Казандзакіса викликає і до сьогодні велику зацікавленість дослідників всього світу. Причиною такого визнання стали ті питання, які порушував письменник у своїх творах. Їх зміст передає невмирущий дух народу, через часткову картину яких читач здатен осягнути етнокультурну цілісність. Казандзакіс витончено передав специфіку грецького менталітету, етнокультурні особливості «еллінізму».

ЛІТЕРАТУРА

1. Голубовская И.А. Этнические особенности языковых картин мира. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2002. – 261 с.
2. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М. : Прогресс, 1984. – 298 с.
3. Казандзакіс Н. Капітан Міхаліс (Свобода або смерть !) / Пер. з нового. І.С. Гречанівський, Я. та В.Мочоси //- II вид. – К.: Дніпро, 1975.- 509с.
4. Клименко 1997 - Клименко Н.Ф. Лексические, синтаксические и фразеологические параллелизмы в новогреческом и восточных языках // Записки історико – філологічного товариства Андрія Білецького. – К., 1997- Випуск 2. – С.44-60.
5. Міщук В.В. Художній світ Нікоса Казандзакіса (проблеми естетики і поезики) : Автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10.01.04 / НАН України. Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка. – К., 1994. – 23 с.
6. Перепляотчикова С.Є. Словотворення Н. Казандзакіса як одна з рис його індивідуального стилю // Мовні і концептуальні картини світу : Зб. наук. праць. – К. : Логос, 2002. – №7. – 429 с.
7. Пономарів О.Д. Нікос Казандзакіс у перекладах українською мовою // Нікос Казандзакіс: пристрасть до свободи. Збірник наукових праць та перекладів // - К.: Логос, 2009. – С. 27-28.
8. Савенко А.О.Новогрецька фразеологія в українському художньому перекладі (на матеріалі українських перекладів романів Н. Казандзакіса та С.Мірівіліса): дис. канд. філолог. наук: 10.02.16 / Савенко Андрій Олександрович. - К., 2005.- 246с.

9. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика : Напрями та проблеми. – П., 2008. - 711с.

10. Beaton R. Εισαγωγή στη νεώτερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και Πεζογραφία 1821 – 1992 / Μετάφραση Ευαγγελία Ζούργου – Μαριάννα Σπανάκη. – Αθήνα: Νεφέλη, 1996. – 457σ.

11. Καζαντζάκης Νίκος. Ο Καπεταν Μιχάλης (Ελευτερία ή Θάνατος). - Αθήνα.1981. - 541σ.

SUMMARY

In the article one of the central phenomena of modern semantics – the phenomenon of the «lingual image of the world» – is studied. As the example the novel «Captain Michalis» is chosen. The novel was written by a well-known Greek writer, laureate of the Nobel Prize – N. Kazantzakis. In the article we have studied the peculiarities of the creation by the writer of the lingual image of the world by means of the usage of elements of the folk language and dialects, the usage of the phonetic and morphological oral speech varieties of the common-used items, the attempt to include in the characters' speech some phraseological units and author's neologisms, which are formed by means of productive lingual models. The information is given that the author's understanding of the Greek language by Kazantzakis is based on the usage of Greek lingual and conceptual image of the world.

Олена Балабан

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНІХ МЕТАФОРИЧНИХ ЛАКУН:

ЗІСТАВНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

(на матеріалі англійської, французької, російської та української мов)

У статті розглядаються особливості метафоричних лакун у художньому мовленні на прикладі англійської, французької, російської та української мов. Визначено, що ці явища для досліджуємих мов є поодинокими та зумовлюються відсутністю прямого відповідника в мові-компоранті, а їх значення виражається словом чи висловом із прямим значенням або порівняльною конструкцією.

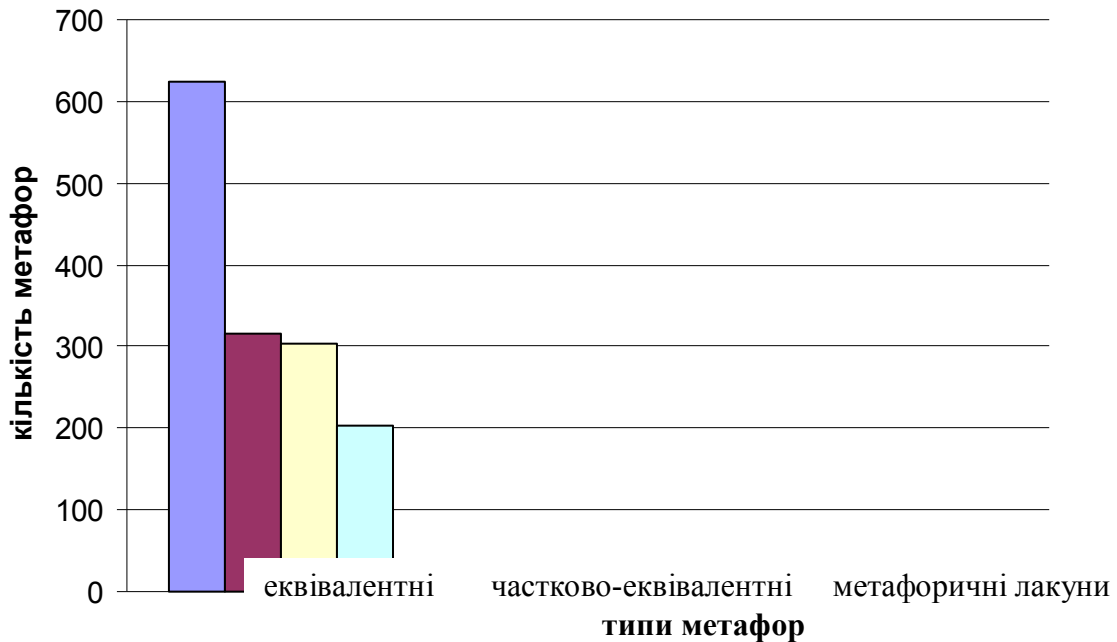
Основними напрямками в дослідженні метафори, які превалюють останнім часом це: 1) культурологічний: Л. О. Андрієнко займається поетичною метафорою барокко [2], Л. Д. Якимчук розглядає метафору в культурі постмодерна [20]; 2) термінотворчий: метафоричну терміносистему архітектури вивчає Н. Білан [7], метафору в професійній мові економістів О. Ю. Махницька [13], а метафоричні терміни підмови фінансів С. М. Кришталь [12]; 3) когнітивний: характеристику та типологію когнітивній метафорі дають А. Григораш [8] та А. Попова [15], концептуальній метафорі А. Ченкі [18, 19] та О.В. Рахіліна [16, 17], метафоричним концептам В. О. Алексіїва [1] та О.В. Івашенко [11]; 4) аксіологічний: аксіологічність метафори засвідчуюють Н. Ю. Барадуліна, О. М. Коломійцева [6], Т. Ф. Петренко, М. Б. Слепакова [14] та А. Гудавічус [9].

Основною метою даної статті є порівняльне вивчення лакунарних особливостей художньої метафори у різноструктурних мовах. Серед завдань слід відзначити: 1) опис специфіки трансформацій лакунарних метафор на рівні архісеми та диференційних сем у зіставно-типологічному аспекті; 2) визначити особливості художніх метафор на рівні лакунарності.

Дослідження художньої метафори в англійській, французькій, російській та українській мовах у зіставно-типологічному аспекті довело, що існують 1) повно-відповідні метафори, які виражаються повними семантичними відповідниками, утворюються за аналогічними асоціативними зв'язками. У структурі їх лексичного значення відбувається заміна архісем, а диференційні семи можуть актуалізовуватися, додаватися, узагальнюватися та випадати; 2) частково-відповідні метафори виражені семантичними еквівалентами в межах одного або різних семантичних полів. Асоціативний ряд таких концептів більш широкий, реалії відображають національ-культурну особливість, проявляється специфічність мовної картини світу окремої мови. Структурно вони обумовлені також заміною АС вихідних та похідних значень і додаванням або актуалізацією ДС в похідному значенні, але АС та ДС вихідних значень у різносистемних мовах не збігаються.

На нашу думку, в якості перспектив дослідження художньої метафори у різноструктурних мовах, слід ретельніше проаналізувати лакунарні явища метафори (лакуна «слово чи вираз, що не має прямого відповідника в іншій мові» [10]), які за отриманим фактичним матеріалом зустрічається дуже рідко, його відсотковий показник 1% у аналізованих мовах. В англійській мові визначено 3 таких метафори, у французькій мові – 3 метафори, у російській – 6 метафор, а в українській мові – лише 2 метафори (див. діаграму). Значення лакун, і метафоричних зокрема, може бути передано словом чи виразом з прямим значенням або порівняльною конструкцією.

Діаграма



Так, наприклад, англійський іменник *bouncer*, який має пряме та переносне значення «person employed to expel troublesome persons from public house → to talk much (about person)» [21, с. 1568]; [22, с. 1674]; [23, с. 106]; «Everything the Miss Ablewhites said began with a large ‘O’, everything they did was done with a bang; and they giggled and screamed, in season and out of season, on the smallest provocation. ‘Bouncers’ – that’s what I called them» [24]. У російській мові відповідник тараторка «тот, кто говорит быстро, не останавливаясь» [27, с. 1541]; [28, с. 778]; «Все, что говорили Мисс Эблудайт, начиналось с большой буквы «О»; все, что они делали сопровождалось шумом; они хихикали и кричали кстати и некстати при малейшем поводе. «Тараторки» – вот как я их прозвал» [Коллинз] не має переносного значення, а в українській мові дієслово цокотіти «видавати короткі дзвінки звуки» презентує в прямому значенні процес характерний для птахів, комах тощо, а в переносному – для людини «говорити швидко, не вгаваючи» [29, с. 1862]; [30, с. 791].

Таким чином, англійська метафора *bouncer* знайшла своє еквівалентне вираження в українській мові на відміну від російської, але семантичні процеси при утворенні цих метафор відрізняються на рівні архісеми, в першу чергу. В англійській мові відбувається заміна АС з «person» на «person», а в українській з «тварина» на «людина». На рівні диференційних сем спостерігаємо додавання нових ДС «talk», «much», «говорити», «швидко».

Англійське дієслово *fathom*, що має як пряме «to measure depth of water with sounding line», так і переносне значення «to get to the bottom of something, to comprehend» [21, с. 1269]; [22, с. 1353]; [23, с. 1236]; «The difficulty was to fathom Miss Rachel» [Collins] також не має еквівалентного метафоричного вираження в російській мові «Затруднение состояло в том, чтобы понять Мис Рэчел» [Коллинз] та українській мовах «Труднощі полягали в тім, щоб зрозуміти Міс Речел» [Коллінз]. Як у російській мові дієслово *понять* «уяснить значение чего-нибудь, смысл чьих-нибудь слов, поступков» [27, с. 1434]; [28, с. 581], так і в українській зрозуміти «сприйняти розумом, збагнути, проникнути у суть чогось» [29, с. 1375]; [30, с. 174] на мають переносних значень. В англійській мові відзначаємо семантичний процес заміни АС в моделі «subject» – «person» та актуалізацію ДС «bottom».

Аналогічне відбувається і з англійським прикметником *thunderstruck* «struck by lightning» при формуванні похідного значення «completely overcome with surprise, astonished, amazed» [21, с. 1879]; [22, с. 1675]; [С, 1117]; «-You? – Bateman was thunderstruck. - To marry half-blooded? It's impossible. You won't be so foolish» [Maugham]. Російські лакуни *ошеломленный* «крайне удивленный, потрясенный» [27, с. 1245]; [28, с. 478] та *оглушенный* «ошеломленный, бесчувственный» [27, с. 1208];

[28, с. 434] не мають переносних значень, тому перекладач обрав описовий спосіб для передачі цієї метафори – порівняльний зворот «как громом поражен», вводячи фразеологічний вислів «Ты? – Бэйтмен был как громом поражен. – Жениться на полукровке? Невозможно. Ты не дойдешь до такого безумия» [Мозм]. В англійській мові метафоричний перенос зумовлений заміною АС у моделі «person» – «person» та актуалізацією такої ДС, як «lightning». Таким чином, поняття «amazed», що постало внаслідок метафоричного переосмислення, притаманне лише англійській мові.

У французькій мові уявлення про тупу, дурну людину пов'язане зі словом *paquet*, на відміну від російської мови – дуб. Іменник *paquet* тлумачиться як «emballage, objet manufacturé (papier, carton); sachet → idiot, personne stupide, tête dure» [23, с. 3948]; [26, с. 1580]; «- Du reste; excellente comédienne. – Elle!.. Un paquet! Elle ne sait où mettre les pieds et les mains» [Zola], а в російській мові дуб – «крупное листовенное дерево семейства буковых с крепкой древесиной и плодами желудями → о тупом, нечутком человеке» [27, с. 1143]; [28, с. 450]; «-Да ведь она актриса прекрасная. – Кто? Нана?.. Дуб! Повернуться на сцене не умеет» [Золя]. Семантичний процес позначений заміною АС «emballage – дерево» у моделі «personne – человек», що не збігаються у вихідному значенні, та актуалізацією таких ДС, як «vide», «creux», «nul», «пустой», «безсодержательный».

Ці приклади, хоча й поодинокі, все ж дають право зробити такі висновки: метафоричних лакун зумовлюються відсутністю прямого відповідника в мові-компоранті та утворюються за допомогою будь-якої з чотирьох семантичних структур: 1) заміна АС та актуалізація ДС; 2) заміна АС та додавання нових ДС; 3) заміна АС та узагальнення ДС; 4) заміна АС

та випадіння ДС, а їх значення виражається словом чи висловом із прямим значенням або порівняльною конструкцією.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева В.О. Метафорические коцепты в системе поэтического языка В. Набокова // Материалы 2-ой Международной школы-семинара по когнитивной лингвистике «Когнитивная семантика». – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000. – С. 36 - 38.
2. Андрієнко Л.О. Генеза та особливості структури поетичної метафори барокко: Дис....канд. філол. наук: 10.02.01. - К., 1997. – 160 с.
3. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика (синонимические средства языка). - М.: Школа «Языки русской культуры», издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. – 472 с.
4. Аракин В.Д. Типология языков и проблема методического прогнозирования. - М.: Высшая школа, 1989. – 158 с.
5. Арнольд И.В. Семантическая структура слова в современном английском языке и методика ее исследования. – Л.: Просвещение, 1996. – 192 с.
6. Бородулина Н.Ю., Коломийцева Е.М. Аксиологичность метафоры (на примере французских экономических текстов) // Материалы 2-ой Международной школы-семинара по когнитивной лингвистике «Когнитивная семантика». – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000. – С. 46 - 48.
7. Білан Н. Метафоричне термінотворення в українській терміносистемі архітектури // Тези Всеукраїнської наукової конференції «Провідні лінгвістичні концепції ХХ ст.». – Львів: ЛДУ. - 1996. – С. 33 - 35.

8. Григораш А. Когнітивна метафора серед типів мовних метафор // Тези Всеукраїнської наукової конференції «Провідні лінгвістичні концепції кінця ХХ ст.». – Львів: ЛДУ. - 1996. – С. 69 - 70.
9. Гудавичус А. Аксиологический аспект метафоры // Материалы докладов международной научной конференции «Форма, значение и функции единиц языка и речи». – Минск: Изд-во МГЛУ. – 2002. – С. 23 - 25.
10. Енциклопедія: Українська мова. Енциклопедія / НАН України ім. О.О.Потебні. – К.: Українська енциклопедія, 2000.
11. Ивашенко О.А. Когнитивная метафора в формировании абстрактных концептов // Материалы 2-ой Международной школы-семинара по когнитивной лингвистике «Когнитивная семантика». – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000. – С. 74 - 75.
12. Кришталь С.М. Структурно-семантичний аналіз метафоричних термінів підмови фінансів в англійській та українській мовах: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.17 / Донецький національний університет. – Донецьк, 2003. – 20с.
13. Махницкая Е.Ю. Метафора в профессиональном языке экономистов // Актуальные проблемы филологии и методики преподавания: Межвуз. сб. науч.ст. – Ростов-на-Дону: Ростовский государственный университет, 2001. – С. 67 – 71.
14. Петренко Т.Ф., Слепакова М.Б. Метафора в людическом аспекте // Материалы докладов Международной научной конференции «Форма, значение и функции единиц языка и речи». – Минск: Изд-во МГЛУ. - 2002. – С. 183 - 185.

15. Попова А.О. Когнітивна метафора та її типи: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.15 / Донецький національний університет. – Донецьк, 2003. – 20с.

16. Рахилина Е.В. Пространственные концепты в теории когнитивной семантики // Материалы 2-ой Международной школы-семинара по когнитивной лингвистике «Когнитивная семантика». – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000. – С. 8 - 10.

17. Рахилина Е.В. Основные идеи когнитивной семантики // Современная американская лингвистика: фундаментальные направления. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 370 - 388.

18. Ченки А. Конструкции, метафоры и слияние концептов // Материалы 2-ой Международной школы-семинара по когнитивной лингвистике «Когнитивная семантика». – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000. – С. 6 - 8.

19. Ченки А. Семантика в когнитивной лингвистике // Современная американская лингвистика: Фундаментальные направления. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 341-369.

20. Якимчук Л.Д. Метафора в культуре постмодерн // Материалы 6-й Международной конференции «Язык и культура». - Т. 1. - К.: Ин-т международных отношений. - 1998. – С. 173 - 183.

СЛОВНИКИ

21. Oxford English Dictionary / ed. by James A. H. Murray, Henry Bradley, W.A. Craigie, C.T. Onions. – Oxford: Oxford University Press, 1970. – V. I - XII.

22. Webster's Third New International Dictionary of the English Language. – Encyclopedia Britannica, 1981. – V. I - III.

23. Cambridge International Dictionary of English. – Cambridge : Cambridge University Press, 1983. – 1773 p.
24. Grand Larousse de la Langue Française. – Paris: Librairie Larousse, 1971. – V. I - VI.
25. Littré E. Dictionnaire de la Langue Française. – Paris: P. Hachette, 1984. – V. I - IV.
26. Le Petit Robert Dictionnaire de la Langue Française. – Paris: Dictionnaires Le Robert: Paris, 1996. – 2432 p.
27. Словарь современного русского литературного языка. – М.: Изд-во АН СССР, 1950 – 1965. – Т. 1 - 17.
28. Словарь русского языка / под. ред. А.П. Евгеньева. - М.: Изд-во Русский язык, 1981 – 1984. – Т. 1-4.
29. Словник української мови / І.К. Білодід, А.А. Бурячок, В.О. Винник та ін.: У 11 т. – К.: Наукова думка, 1970 – 1980.
30. Новий тлумачний словник української мови / В. Яремченко, О. Сліпушко: У 4 т. – К.: Аконіт, 1998.

SUMMARY

The article views the problem of peculiarities of metaphoric lacunae in fiction in English, French, Russian and Ukrainian. It is defined that these phenomena are single character and are defined by absence of direct equivalent in the comparative language and their meanings are expressed by the word with the direct meaning or by the comparative construction.

Ельза Васильєва

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО НАПИСАННЯ ІНШОМОВНИХ НАВЧАЛЬНИХ ТЕКСТІВ

У статті висвітлюється питання основних підходів до типології текстів, які поділяються на дві групи за критеріями виділення й класифікації текстів. З позицій комунікативно орієнтованої методики навчання іноземних мов значення набувають класифікації текстів на основі екстралінгвістичних факторів, які відіграють важливу роль у процесі комунікації. У статті також розглядаються три базових підходи до навчання писемного мовлення: текстовий, процесуальний та соціальний підходи. Встановлено, що при навчанні іноземного писемного мовлення обов'язковою вимогою є збалансоване поєднання всіх підходів при можливій перевазі одного з них (на нашу думку, процесуального) в залежності від рівня володіння мовою і потреб тих, хто вивчає мову.

Сьогодні існують різноманітні підходи до проблеми типології текстів (Г. Г. Бедросова, Н. В. Безсмертна, А. Г. Бердичевський, А. А. Вейзе, Я. М. Колкер, М. Пфютце і Д. Блей, J. McDonough and C. Shaw, T. Hedge, R. R. Jordan, A. Raimes, Ch. Tribble). Всі ці підходи умовно можна поділити на дві групи за критеріями виділення й класифікації текстів. У першому випадку, це класифікації на основі інтралінгвістичних характеристик тексту (за нейтральним і експресивним, за дієслівним і номінативним стилями, за характером зв'язку між реченнями тощо). Друга група класифікацій базується на екстралінгвістичних факторах: до уваги береться мета/намір того, хто пише, предмет/тема його висловлювання, умови протікання комунікації тощо [3, с. 49].

Вищезгадані групи класифікацій текстів відображають два базових підходи до написання текстів, відомих як текстовий підхід (product approach) і процесуальний підхід (process approach) (З. Я. Тураєва, J. McDonough and C. Shaw, T. Hedge, R. R. Jordan, A. Raimes, Ch. Tribble). Отже, стаття має на меті розглянути основні підходи до створення іноземних писемних текстів, а також встановити найбільш оптимальний з них.

Перший підхід (чи концепція у З.Я.Тураєвої) відображає результативно-статичні уявлення про текст. Текст розглядається як статичний об'єкт, як продукт мовленнєвої діяльності, як інформація, відчужена від відправника, і єдина форма, в якій мова нам дається в безпосередньому спостереженні [3, с. 49; 10, с. 13; 16, с. 11; 18, с. 37-44; 13, с. 164]. Текст є зразком для аналізу й імітації. Модель навчання писемного мовлення згідно з цим підходом охоплює такі етапи: робота з текстом-зразком (читання, осмислення й аналіз уривків з творів різних жанрів), створення висловлювань за аналогією зі структурними одиницями різних рівнів і написання студентами самостійних письмових робіт [7, с. 116].

Відповідно до другого, процесуального, підходу текст розглядається у процесі його створення як динамічна система отримання і передачі інформації. В цьому випадку акцент зміщується на процесуальність тексту, яка має на увазі реалізацію мовленнєвої здатності людини і враховує, що текст – це мова в дії, тобто на перший план виходить здатність мови до функціонування в мовленні. Не менш важливою є також особистість того, хто пише, його комунікативні та пізнавальні потреби, цільові настанови, а також аудиторія, до якої звернене писемне мовлення. Відповідно до моделі навчання писемного мовлення з позицій процесуального підходу, виділяється три етапи навчання написання тексту роботи: етап планування змісту писемного висловлювання (*pre-writing*), етап реалізації його задуму (*writing/drafting*) і етап контролю (редагування) написаного (*revising/editing/post-writing*). На першому етапі той, хто пише, визначає предмет, тему, адресата, мету дослідження та питання, які вирішуються в роботі; формулює тему і тезу дослідження; укладає складний план роботи; відбирає та аналізує джерела інформації з теми дослідження; відбирає необхідний мовний та

мовленнєвий матеріал з урахуванням особливостей стилю і жанру тексту. На другому етапі відбувається безпосередньо написання роботи згідно з чинними вимогами (формат, обсяг та ін.). Третій етап передбачає редагування власної письмової роботи.

У світлі комунікативно орієнтованої методики навчання іноземних мов значення набувають класифікації текстів на основі екстралінгвістичних факторів, які відіграють важливу роль у процесі комунікації. Одна з більш докладних класифікацій текстів була запропонована Н. В. Безсмертною, яка виділяє тексти за такими критеріями:

1. За функціонуванням у певних сферах комунікації, семантичної інформації або функціональному типу змісту (наукові, ділові, публіцистичні, побутові тощо). Даний критерій також лежить в основі класифікацій текстів, запропонованих Т. Хедж.

2. За композиційно – мовленнєвою формою (опис, роздум тощо).

Текст – опис інформує про предмет /явище матеріальної дійсності, його властивості, якості, стані, про враження, яке справляє об'єкт. В основі опису лежать просторові відношення, що передають соположення предметів та їхніх ознак у просторі відносно одне одного, тобто відображається дійсність як така. Для опису характерна статичність, синхронність, фотографічність зображення. У такому тексті важко вичленувати головну і другорядну інформацію, немає тісного зв'язку між реченнями, можливе їхнє перестановлення. У логіко- композиційній структурі опису виділяється презентація предмета/явища, його характеристика (кількісна і якісна, просторова і часова) і узагальнення чи конкретизація. Синтаксичний зв'язок між компонентами тексту – опису

характеризується гомогенністю, тобто паралельною будовою речень: однотипністю структур, часовою одноплановістю.

Текст – опис має свої лінгвістичні особливості: єдність видо – часових форм дієслів, вживання певних граматичних структур (there is/are), наявність атрибутів і атрибутивних конструкцій (significant, popular, the best of the sort), часте використання обставин місця (локативного значення), що вказують на постійність (in front of the house, next to the girl, always, never), наявність безособових речень, речень з однорідними членами, а також речень, що містять перерахування тощо.

Для тексту – роздуму (полеміки чи аргументації у Я. М. Колкера) характерні розгляд і рішення якоїсь проблеми, висування вихідної тези/судження, його логічний розвиток, наведення доказів, на основі яких робляться висновки. За визначенням М. Пфютце, роздум є комплексним оціночним зображенням засобами мови проблеми чи процесу її розв'язання з метою інформувати отримувача мовлення відносно проблеми, залучити його до розгляду цієї проблеми, активізувати його самостійне мислення і переконати його у вірності та корисності нових знань.

Для тексту – роздуму типові причинно – наслідкові зв'язки (казуальність речень). Текстова структура характеризується гетерогенністю – наявністю переважно ланцюжкового синтаксичного зв'язку між посилками і висновком умовиводу. Різновидом тексту – роздуму є текст – переконання, який переслідує мету не тільки висвітлити проблему, але й переконати читача у своїй правоті, сформулювати у нього певні погляди і навіть спонукати до якихось дій.

До лінгвістичних особливостей тексту – роздуму можна віднести використання системи сполучників і сполучних слів, що передають

значення причини, наслідку, умови, вставні слова і словосполучення (because, so as, therefore, moreover, finally, on the other hand), складні синтаксичні конструкції та складні безособові форми дієслова (it should be stressed/pointed out) [8, с. 12-15; 5, 7; 6, с. 38-42].

У процесі природного спілкування (як усного, так і письмового) рідко зустрічаються такі композиційно-мовленнєві форми як опис, розповідь і роздум у чистому вигляді. Як правило, між ними важко чітко визначити межі, їхні структури взаємопроникають одна в одну. Так, у тексті водночас можуть бути наявними й опис (за твердженням Я. М. Колкера, опис практично завжди входить у всі інші форми вираження думки), і розповідь, і роздум (доказ, переконання), а також низка інших модифікацій текстів (які характеризують, коментують, розвінчують, заперечують тощо).

Дані композиційно – мовленнєві форми, в свою чергу, поділяються на класи, виділені В. В. Одинцовим: визначення, умовивід, характеристика і повідомлення [5, с. 8]. Представлені форми типові для сфери наукової / навчальної комунікації.

3. За відношенням відправник мовлення – предмет висловлювання (нейтральні, емоційно забарвлені).

4. За відношенням відправник – адресат мовлення – (інформуючи тексти та тексти, які впливають на читача / слухача).

5. За видом комунікативного зв'язку або за каналом зв'язку (писемні та усні).

6. За формою комунікації (монолог, діалог, полілог).

7. За кількістю учасників комунікації (тексти інтерперсональної або масової комунікації) [3, с. 49-52].

А. А. Вейзе додає ще один критерій класифікації текстів [5, с. 6-9]. За характером інформації, що передається (емоціонально-естетична чи семантична) розрізняють художні та нехудожні тексти.

Заслуговують на увагу з позицій комунікативно орієнтованого навчання іноземних мов типології текстів, запропоновані М. Пфютце і Д. Блейем, а також А.Л. Бердичевським [9, с. 146-148; 2, с. 36-37]. У цих класифікаціях текстів простежується багато спільного, зокрема, виділяються такі текстові рівні, як клас, тип, вид і підвид тексту. Так, клас тексту визначається критерієм комунікативного плану чи комунікативним наміром того, хто пише, його бажанням досягнути певної мети за допомогою визначених інтенцій і керувати їхньою поведінкою (тексти, що інформують, активізують, з'ясовують, встановлюють контакти). Клас тексту конкретизується його типом (ділові або емоційно забарвлені тексти). Тип тексту обумовлюється конкретним (спеціальним) комунікативним наміром, тобто текстовою функцією. На наступному рівні критерієм класифікації виступає домінуючий мовленнєвомислительний спосіб комунікації (дія чи операція) чи мовленнєвий вчинок, який є засобом реалізації комунікативної дії, його мовленнєвою і мовною моделлю.

Мовленнєвий вчинок чи комунікативний прийом [function] – простіша одиниця вербального спілкування, яка має свій комунікативний зміст (смісловий зміст висловлювання, що передається з певним комунікативним наміром) і комунікативну форму (лексико – граматичне оформлення дії). Мовленнєві вчинки поділяють на чотири групи: дескриптивні (для передачі інформації, знань тощо), ініціативні (для стимулювання партнерів, що спілкуються), інвентивні (для опису пізнавальної діяльності) і контактивні (для встановлення та підтримки

контактів). Мовленнєвий вчинок конкретизує тип тексту і визначає його вид. Зокрема, комунікативними прийомами реалізації тексту можуть бути повідомлення, констатація, твердження, пояснення, порівняння, обґрунтування, висновок, узагальнення, доказ, заперечення, опис, судження, аргументація тощо. При цьому вид тексту можна визначити за домінуючим у ньому мовленнєвому вчинку (наприклад – повідомити чи пояснити). Згідно з стилістичним різновидом мовленнєвого вчинку виділяються підвиди тексту.

Не можна погодитись з думкою Н. В. Безсмертної, що будь – який текст є результатом взаємодії ряду екстралінгвістичних факторів і характеризується цілим комплексом ознак, що повторюються в багатьох текстах і є результатом цілеспрямованої комунікативної дії, що відбувається за певних умов [3, с. 52].

Важливого значення набуває взаємодія (комунікація) того, хто пише, і того, хто читає. Письмо розглядається як свого роду засіб міжособистісного спілкування (*social activity*), яке можна вважати успішним лише за умови розуміння читачем змісту і мети написаного. Якщо в двох згаданих вище підходах до написання текстів у центрі уваги знаходиться або текст (*product approach*), або той, хто пише (*process approach*), то в цьому випадку на перший план виходить безпосередньо читач як учасник акту комунікації за допомогою письма, а написаний текст є засобом установаження й розвитку контактів між комунікантами (тим, хто пише, і тим, хто читає).

Таким чином, за допомогою писемного тексту досягаються комунікативні інтенції, вирішуються комунікативні завдання: всі елементи іншомовної системи підкорені певному аспекту діяльності, їх слід інтерпретувати, виходячи з їхньої участі у вирішенні комплексного

комунікативного завдання. В зарубіжній методиці підхід, орієнтований на акт комунікації, називається соціальним (social approach). При цьому і той, хто написав текст, і всі ті, хто прочитали цей текст, за твердженням К.Тріббла, є учасниками комунікації (participants in the genre), де кожен має свою роль.

Як свідчить усе вищесказане, взаємодією екстралінгвістичних факторів визначається семантика типу тексту, його семантичний інваріант, який, в свою чергу, детермінує тип мовленнєвої і мовної організації тексту. Відповідно, жанр тексту можна визначити як цілісне висловлювання, що традиційно використовується для досягнення певної комунікативної мети в типових умовах спілкування [3, с. 54]. Жанром можна також вважати стандартизований тип відбору й організації позамовних факторів і мовних засобів у цілий текст, що передбачає відбір окремих явищ/факторів, послідовність пред'явлення і ступінь їхнього розкриття в тексті; певну композиційну структуру тексту; види функціонування мовних засобів всередині тексту (співвідношення елементів різних стилів, спеціальні формули організації тексту тощо). Отже, жанр – не просто сукупність одиниць, а засіб їхньої організації в тексті з урахуванням смислового, композиційного і мовленнєвого аспектів даного тексту. Таким чином, кожний текст має свій жанр, загальна кількість жанрів можливо обчислити, хоча питання про їхню кількість до сих пір залишається суперечливим.

Ми цілком поділяємо думку про те, що при навчанні іншомовного писемного мовлення обов'язковою вимогою є збалансоване поєднання всіх підходів при можливій перевазі одного з них в залежності від рівня володіння мовою і потреб тих, хто вивчає мову [7, с. 111]. Ми вважаємо, що найбільша питома вага належить процесуальному підходу. Цей факт пояснюється тим, що письмо за своєю природою має чітко виражений

«процесуальний» характер, завдяки чому процесуальний підхід набув свого розвитку саме при навчанні писемного мовлення (продукт письма є результатом процесу планування, написання тез, чорнового варіанту, повернення до написаного, внесення змін до первинного тексту тощо).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бедросова Г.Г. обучение письму как одной из форм коммуникации в языковом вузе / на материале немецкого языка /: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М.: 1979. – 19с.

2. Бердичевский А.Л. Оптимизация системы обучения иностранному языку в педагогическом вузе. Науч.-теор. пособие. – М.: Высш. школа, 1989. – С. 36-37.

3. Бессмертная Н.В. К вопросу о типологии текста // Лингвистика текста и обучение иностранным языкам / Сб. науч. статей . – К.: Вища школа, 1981. – С. 49-52.

4. Блай Д. К вопросу о коммуникативном аспекте педагогически ориентированной профессиональной лингвистике текста // Лингвистика текста и обучение иностранным языкам / Сб. науч.статей. – К.: Вища школа, 1981. - С. 194.

5. Вейзе А.А. Чтение, реферирование и аннотирование иностранного текста. Уч. пособие. К.: Вища школа, 1985. – С. 6-9.

6. Глазунова Т.В. Обучение письменному общению на английском языке с применением «диалога-журнала» /: Дис. ... канд. пед. наук. – К., 1997. – С. 38-42.

7. Колесникова И.Л., Долгина О.А. Англо-русский терминологический справочник по методике преподавания иностранных языков. С-Пб.: Блиц, 2001. –223 с.

8. Колкер Я.М. Теоретическое обоснование последовательности обучения письменному выражению мыслей на иностранном языке /: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 1975. – С. 6-8, 12-15.
9. Пфютце М., Блей Д. О коммуникативно-функциональном методе анализа монологического текста-рассуждения в обучении иностранным языкам // Лингвистика текста и методика преподавания иностранных языков / Сб. науч. статей. - К.: Вища школа, 1981. – С. 146-148.
10. Тураева З.Я. Лингвистика текста. – М.: Просвещение, 1986. – С.13.
11. Brookes A., Grundy P. Writing for Study Purposes: A teacher's guide to developing individual writing skills. –Cambridge:Cambridge University Press, 1991. – P. 26-29.
12. Hedge T. Writing. – Oxford: Oxford University Press, 1988. - P. 89, 96.
13. Jordan R.R. English for Academic Purposes: A Guide and Resource Book for Teachers. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997. – 404 p.
14. McDonough J. & Shaw C. Materials and Methods in ELT: A teacher's guide. – Blackwell, 1998. – P. 175.
15. Pincas A. Teaching English Writing. – Macmillan Publishers Ltd., 1991. – P. 3.
16. Raimes A. Techniques in Teaching Writing. – Oxford: Oxford University Press, 1983. – 164 p.
17. Raimes A. Exploring through Writing: Process Approach to ESL Composition. – Second Edition. – N.Y.: St.Martin's Press, 1992. – 398 p.
18. Tribble C. Writing. – Oxford: Oxford University Press, 1996. – P. 25, 37-44, 45-61.

SUMMARY

The article deals with various approaches to the text typology under which texts can be classified into two main groups according to intralinguistic and extralinguistic factors underlying them. Three basic approaches to writing (product, process and social approaches) were described and generalized. The leading role of the process approach was specified.

Олена Павленко

АФОРИЗМИ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ІГОРЯ КАЧУРОВСЬКОГО: ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ

У статті аналізуються особливості відтворення афористичних форм роману І. Качуровського «Шлях невідомого» в перекладі Ю. Ткача, розглядаються використані перекладачем їх жанрово-стильові різновиди. Особлива увага приділяється компаративному вивченню перекладу афоризмів української та англійської мов.

Вивчення художнього перекладу як складного міжлітературного феномену упродовж останнього часу активізується в Україні. Показово, що увага до перекладної літератури у якості чинника літературних взаємозв'язків зосереджується на її осмисленні в компаративному дискурсі. Такий підхід спрямований на те, щоб принципово увиразнити уявлення про процес розвитку української перекладазнавчої думки, збагатити національну літературу й культуру новими образами, жанрами, стилістичними прийомами й поняттями. Висвітленню й переосмисленню цієї проблеми присвячено ряд ґрунтовних наукових праць (Р. Громя'к, Л. Коломієць, Корунець І. В., М. Лановик, Т. Левицька та ін.). Розгляд компаративного дискурсу перекладу, що передбачає обговорення, почасти полеміку навколо перекладацьких питань, відкриває нові перспективи для вивчення його загального контексту. Насамперед це виявляється в зверненні інтерпретатора до всіх скарбів рідної мови, розкритті її потенційних можливостей, поповненні екзотизмами, афоризмами, крилатими висловлюваннями.

Метою нашої розвідки є вивчення особливостей відтворення афористичних форм роману І. Качуровського «Шлях невідомого» в перекладі Ю. Ткача.

Широка перекладацька програма перекладача здійснює вибір творів за принципом причетності до високомистецької світової класики (В. Шекспір, В. Яворівський, В. Шевчук): «Скажи мені, чиї твори ти перекладаєш і поширюєш, і я скажу тобі, хто ти», - саме так перефразував давній афоризм В. Коптілов.

Поява авторизованого перекладу роману «Шлях невідомого» англійською, виконаного Ю. Ткачем, проклала шлях до усвідомлення ролі перекладу у розвитку мови, ідейно-тематичному та жанрово-стильовому збагаченні літератури, служила підставою для зацікавлень українською літературою з боку англomовних реципієнтів. Отже, перспективним є виявлення рівня адекватності перекладу афоризмів крізь призму їх змістового й мовного оформлення.

Враховуючи специфіку творчої манери письменника, наголосимо на висловленій свого часу Павлом Загребельним думці про те, що «проза повинна бути сконцентрована до цільності отої зоряної речовини далеких галактик, де публічний сантиметр має вагу не кілограмів, а цілих тонн! Нічого зайвого, нічого не додаси, нічого не віднімеш. Не просунеш голки. Висловлюючись мовою останніх технічних досягнень: навіть лазерний промінь не проникне в цю цільність [2, с.227]».

Про багатство мовної палітри І. Качуровського свідчить той факт, що письменник володіє рідкісним вмінням знаходити приховані художні потенції у звичайних словах, так будувати текст, що його естетичні якості не лежать на поверхні і не подаються у вигідному освітленні, а навпаки ніби приховуються, відступають у глибину контексту, від чого стають ще

більш вагомими, місткішими й глибшими. Тому читач сприймає красу художньої прози І. Качуровського в основному інтуїтивно, неосмислено. Слушною з цього приводу є думка П. Сороки про те, що «проза Ігоря Качуровського має свої ритмічні й мелодійні особливості, свою неповторну установку на внутрішню міжрядкову музику, механізм якої розгадати, по суті, неможливо, його можна відчутти лише інтуїтивно, на позавербальному рівні [9, с.121]».

Роман щедро насичений афористичними формами у всіх існуючих різновидах (прислів'я та приказки, філософські сентенції, узагальнення тощо): «Тут Расія погібаєт, а ані в кукли іграються!»⁶. Перекладач за фахом Лідія Качуровська пропонує варіант, який є напівіронічний («Dear mother Russia is going straight to hell...»), з метою уникнення буквалізму, який С.Ковганюк засуджував як формалізм, коли «читач у перекладі часто бачить не те, що сказав автор [2, с.163]». Але Ю. Ткач вирішив прибїгти до буквального перекладу, що в даному випадку більш виразніше передає інтенцію автора – «Russia is going to ruin and they are playing at dolls [17]».

Багатогранність іронічності І. Качуровського, яку адекватно передав Ю.Ткач, інколи викликає у читача веселу усмішку, інколи змушує його замислитися: «Вождя з мене не вийшло. І ніколи не вийде, бо єдиний, кого мені в своєму житті трапилося вести за собою, був я сам» [40] – «I didn't become a leader. And I'll never make a leader because the only person I'd be able to lead would be myself» [42].

Звернення письменника до елементів афористичної мови дозволяє утримати читацький інтерес на високому рівні. Вони органічно вкраплені у певний контекст і не живуть поза ним, але разом з тим мають і певну

⁶ Усі цитати з роману І. Качуровського "Шлях невідомого" подаємо за цим виданням, зазначаючи у дужках сторінку. Це ж стосується цитованого перекладу.

самостійну цінність. Як слушно зауважив П. Сорока: «Цілі абзаци носять у І. Качуровського афористичний характер, що не слово – то знахідка, що не речення – то максима... Ці філігранно відточені контексти справді мають заряд вибухової сили і краси... Частина сентенцій І. Качуровського базується на життєвих явищах, сповнених незвичайними ситуаціями, парадоксами і небуденними колізіями. Більшість з них це цікавий мікросвіт, який відтворює ту чи іншу грань іронічно-інтелектуальної гри [9, с.100 – 101, 102]».

У перекладі Ю.Ткача ці афоризми відтворені адекватно навіть за їх жанровими ознаками (філософські роздуми, афоризми-новели, іронічні узагальнення тощо): «Але ж, панове, найнерозумніше – звірятися на свій розум [35]» – «However it is often unwise to trust one's own judgement [34]. «Як легко коритись чужій волі. Як тяжко підкорити своїй волі інших і повести їх за собою [44]» – «How easy it is to submit to another person's will! Yet how difficult it is to lead others and make them obey! [41]. «Істина ніколи не буває з усіма, майже ніколи – з більшістю, дуже рідко вона з меншістю, трохи частіше вона з окремими людьми, а найчастіше – ні з ким [47]» – «Truth is never with everyone, almost never with the majority, very rarely with the minority, a little more often with single people, but almost often with no one» [45]. «Сильну волю має той, хто усміхається своїм стражданням» [76] – «A strong-willed person smiles at his own sufferings» [69]. «Війна – це історична закономірність» [54] – «War is a historical regularity» [51]. «Мовчання дуже рідко буває знаком згоди. Найчастіше це протест, що його бояться висловити вголос» [58] – «Silence is rarely a sign of agreement. More often it is a protest people are afraid to voice» [53]. «Психологія оточення має силу впливати і на мене» [60] – «The psychology of surroundings has the power to influence me» [56]. «Один із найкращих

засобів заспокоїтися, приглушити голос сумління – це якнайсильніше обвинувачувати самого себе, дати сумлінню кричати, що воно знає і як воно хоче» [77] – «The best way to calm down, to allay the voice of conscience is to blame yourself vehemently, to let your conscience blast away with all its might and fury» [70]. «Найганебніше виправдовування – це казати: «Якби цього вчинку не зробив я, його зробив би хтось інший» [77] – «The most shameful excuse was to say: If I don't do it, someone else will» [70]. «Слабі духом завжди розраховують на краще, вони робляться оптимістами тому, що в них не вистачає сили визнати жахливу правду» [79] – «Weak-spirited people always hope for the best. They become optimists because they haven't the strength to acknowledge the ghastly truth» [78]. «Камінням лягають на нашу душу неказані слова і недоконані вчинки» [92] – «Unsaid words and unfinished actions fall like boulders on one's conscience» [82]. «Коли в чеканні майбутнього перераховуєш усі можливі його варіанти, то в дійсності стріне тебе варіант неврахований і непередбачений» [108] – «When one anticipates the future and thinks about all the possible alternatives, then in reality one will be faced with an unconsidered or unexpected outcome» [95]. «Одчайдушне зухвальство, панове, це, безумовно, найкращий засіб проти всякої небезпеки» [10] – «Desperate insolence is absolutely the best counter to any danger» [11].

Нерідко автор використовує також гру слів, але уникає, як це відстежуємо у модерністів, вишуканої ускладненості, барокової алегоричності. Разом з тим письменник звертається до філософської антитези з присутністю іронії, різноманітної за своїм діапазоном: від ледь помітної насмішкватості до відверто ущипливого сарказму. Але ця іронія завжди насичена цікавими життєвими спостереженнями, і перекладачеві не завжди вдається тонко це відчутти та відтворити у перекладі через втрату

слів і словосполучень (трансформація вилучення): «Програли війну. Правда дехто, всупереч законам евфемії, замінив у слові «програли» букву «г» на іншу» [5]. – «We've lost the war» [7]. «Велика радість... Може, тільки тому вона і глибока, що в ній завжди є домішка суму» [155] – «Perhaps great joy is so intense only because it has a trace of sadness» [134]. «Моє вміння передбачати події урвалося з хвилиною приходу власників мого життя і смерті» [36] – «My ability to anticipate events vanished with the arrival of the new masters of my life and my death» [35]. «Люди, наскільки я їх знаю, більше за все бояться непослуху. Страх кари за непослух є для них сильнішим від страху смерті» [20] – «People, as far as I know them, fear disobedience above everything. The fear of punishment for disobedience is greater than the fear of death» [21]. «Те, що недобре почалося, має погано скінчитись» [13] – «Bad beginnings end badly» [15]. «Потім я поклав у порожню валізу повну пляшку.» – «Then, placing a full bottle in my empty suitcase» [8]. «... не знаю чому і як, лише знаю, що радість ніколи не з'являється безпосередньо після глибокого страждання» [23] – «I don't know the ways and wherefores, I only know that joy never comes immediately after intense suffering» [23]. «Ніколи, панове, людина не буває таким боягузом, як після героїчного вчинку: тоді вона дозволяє собі право на страх» [26] – «People are never so cowardly as after heroic act. Then they allow themselves the luxury of fear» [26]. «Адже взагалі правдоподібність будь-якого твердження залежить від двох чинників – авторитетності того, хто твердження висловив, і від нашого бажання, щоб воно було правдою» [12] – «After all, the possibility of any statement depends on two factors: the authority of the person making the statement, and our desire that it be true» [13].

Афоризми І. Качуровського характеризуються оригінальністю, самобутністю, тонким глибинним змістом. У них міститься вагомий досвід

людини з численним життєвим багажем, уміння спостерігати і робити цікаві узагальнення, прослідковувати подібне, виділяти із ординарного неординарне, із буденного щось святкове, небуденне. Завдяки вдалому перекладу іншомовний читач теж має доходити такого ж висновку.

Отже, відтворення афоризмів у перекладі загалом відповідає відтворенню їх в оригіналі. У деяких випадках спостерігаємо навіть більш глибоке, емоційне їх значення: словосполучення «право на страх» в англomовній інтерпретації передано не як «right («право») to fear», а як «luxury («розкіш») of fear», «лягають камінням» – не як «fall like stones («каміння»)», а як «fall like boulders («валуни»)».

Більшість афоризмів роману, звичайно, треба розглядати за контекстом, бо «вирвані із загальної структури твору, вони втрачають свою гостроту, подвійне навантаження і глибинний зміст. І лише у контексті вони засвічуються усіма своїми барвами, відгранюють усіма сторонами» [9, с.103].

Ще однією особливістю афористики І. Качуровського є те, що інколи у романі філософські сентенції переростають у розлогі узагальнення, що також можна спостерігати й у перекладі: «Є люди, що на них не діє страх певної категорії. Людина, що пихкаючи люлькою, байдуже дивиться на падаючі бомби, не зважається в горах наблизитись до краю провалля, линвоходець, що спокійно проходить над безоднями, жахається павуків або жаб, а полководець, що не боїться ні бомб, ні безодень, ні павуків, – тремтить перед власною жінкою» [30]. – «There are people though on whom fear of a certain category has no effect. A person who puffs on a pipe and looks indifferently at falling bombs will not dare to approach the edge of a cliff. A tightrope walker who calmly crosses over chasms, has a morbid fear of spiders or frogs, and a general who is afraid of neither bombs, nor sheer drops, nor

spiders – trembles before his own wife» [29]. «Людина тепер є ніщо інше, як найдрібніша математична величина, одна двомільярдна частка того цілого, що зветься людством. Індивідуальність, як така, тепер не існує. Живемо в епоху функційного автоматизму. Ніщо вже не залежить від особистості. Тебе женуть воювати – і ти воюєш, беруть у полон – і ти гинеш від голоду й холоду. Ти гинеш, і ні на кому нема за це відповідальності, так само, як не відповідаєш ти за тих, кого забив на війні. Ти автоматично виконуєш лише певну, зовсім незалежну від твоєї волі функцію. Якщо ти з якихось причин виявився нездатним цю функцію виконати, тебе заміняють іншим, як зламаний гвинтик у машині, і ніщо від цього не міняється. І єдина втіха, що колись хто покладе квіти на могилу незнайомого воїна...» [53] – «Now man is nothing more than the tiniest mathematical quantity, a two – billionth part of the whole called mankind. Individuality as such no longer exists. We are living in the age of functional automatism. Nothing depends on the individual any longer. People are led off to fight and they fight. They are taken prisoner, and they die from hunger and cold. They die and nobody is responsible for their deaths, just as you are not responsible for the people you kill in war. You automatically execute only a certain function, completely divorced from your will. It for some reason you are incapable of performing this function, you will be replaced by another person, like a broken cog in a machine. The only consolation is that someone will one day place flowers on the grave of the unknown soldier...» [49-50].

Життєва спостережливість головного героя роману теж набрала рідкісної сталої особливості виражатися у стислих та легких для запам'ятовування афористичних рядках: «Звір, якого впіймали і посадили в клітку, шалено кидається і гризе залізо ґрат, аж поки не вирветься на волю або цілковито не знесиліє. Людина в таких випадках залишається

назовні спокійною, тільки подібно до впійманого звіря кидається її думка» [44]. – «An animal captured and caged throws itself violently at the iron bars of its cage and chews until it can break free or falls exhausted. People in similar circumstances remain outwardly calm, but their thought pounce madly in all directions like caged beasts» [46]. «Ви помітили, що гармонійні подружжя найчастіше трапляються, коли жінка набагато старша від чоловіка? Може, тому, що тоді в її ставленні до нього є щось материнське?..» [128] – «Have you noticed that harmonious marriages most often occur where the woman is much older than the man? Maybe then there is something motherly in her attitude towards the man?» [112].

Отже зазначимо, що Ю.Ткачеві з великою майстерністю вдалося передати всю специфіку афористичного письма І.Качуровського від «легкобризної» до «трагічної іронії», даючи можливість англomовному читачеві зрозуміти красу людського мислення, повніше осягнути життєві істини. Влучність і точність висловлювань, збережені у перекладі, викликають у читача бажання заперечити, збуджують його почуття, відкривають простір для пронизливого, глибинного мислення. Здійснена у цій статті спроба компаративного аналізу перекладу афоризмів української та англійської мов засвідчує, що розроблені сучасним перекладознавством моделі інтерпретацій художніх текстів спроможні розшифрувати арсенал перекладацьких стратегій та сприяють більш глибокому осягненню смислових нюансів та художньої специфіки літературних творів. Тож вельми цікавим та перспективним видається подальше проведення комплексних компаративних перекладознавчих досліджень на більш широкій текстовій базі, що забезпечить не тільки вдосконалення науково-методичного арсеналу перекладознавства, а й вироблення нових засобів та прийомів художнього прозового перекладу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гром'як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. – 272 с.
2. Загребельний, Павло. Роздуми на іменини // Про Олеся Гончара. – К.: Радянський письменник, 1968. – С.224-245.
3. Качуровський, Ігор. Шлях невідомого. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1956. – 155с.
4. Ковганюк С. Про буквализм у перекладі // Вітчизна. – 1954. - №7. – С.156-173
5. Коломієць Л.В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії): Монографія. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2004. – 522 с.
6. Корунець І.В. Переклад поетичної трагедії на рівні його аналізу // Теорія і практика перекладу. Республіканський міжвідомчий науковий збірник. – Вип.3. – К.: Вища школа, 1980. – С. 19-29.
7. Лановик М.Б. Функціонування художнього образу в різномовних дискурсах. – Тернопіль: Економічна думка, 1998. – 144 с.
8. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Теория и практика перевода с английского языка на русский. – М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1963. – 264с.
9. Сорока, Петро. Психологічна проза Ігоря Качуровського. – Тернопіль: Тайп, 1998. – 132 с.
10. Kaczurowsky, Igor. Because Deserters are Immortal. Translated from the Ukrainian by Yuri Tkach. – Bayda Books, 1979. – 144 p.

SUMMARY

The author in the article analyses specific features of aphorism translation in I. Kaczurowsky's novel «Because Deserters are Immortal» interpreted by Yuri Tkach, studies aphorisms according to genre and style peculiarities. Special attention is focused on the comparative analyses of aphorisms in Ukrainian and English.

Тетяна Семашко

ЗНАКОВА ПРИРОДА ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ

Сучасна мовознавча наука розглядає фразеологічні одиниці як знаки вторинної непрямой номінації, що дозволяє децю по-іншому тлумачити семіотичну природу сталих сполучень слів, визначати критерії їх виділення, встановлювати межі фразеологічної системи.

У сучасній фразеології сталі сполучення слів традиційно розглядаються в семіотичному аспекті як знаки вторинної непрямой номінації, фенотипи яких ґрунтуються на генотипах відповідних синтаксичних конструкцій, переосмислених у процесі фразеологізації. Дослідники проектують звороти на вільні синтаксичні сполучення й ідентифікують значення сталих сполучень шляхом їхнього зіставлення з ними (вільними синтаксичними корелятами-омонімами) [8, с. 641].

На сьогодні визріли ідеї, які вийшли за межі пошуків синтаксичного співвіднесення сталих сполучень слів із вільними синтаксичними словосполученнями. Але при цьому дискусійними залишаються питання щодо меж фразеологічної системи, семіотичної природи фразеологічних одиниць (ФО) та критеріїв їх виділення.

Науковці головним критерієм виділення ФО називають: семантичну цілісність фразеологізму (В. В. Виноградов, Г. М. Удовиченко); серед інших виділяють: відтворюваність (М. Ф. Алефіренко, С. Г. Гаврін, Ф. П. Медведєв, Л. Г. Скрипник); стійкість (В. П. Жуков, Л. І. Ройзензон, Л. А. Юрчук); еквівалентність слову

(В.Л. Архангельський, Б.О. Ларін); метафоричність (О. М. Бабкін, О.В. Кунін); нарізнооформленість (Л. Г. Авксентьєв, О. І. Молотков); наявність не менше двох повнозначних слів (М. Т. Демський); ідіоматичність (Б. О. Плотников, О. І. Смирницький); експресивність (В. М. Мокієнко, В. Д. Ужченко); дослівну неперекладність іншою мовою (Л. А. Булаховський, Є. М. Верещагін, В. Г. Костомаров); функціонально-семантичну комплікативність (С.Г. Гаврін); особливість, специфічність фразеологічного значення (В.П. Жуков, П.О. Редін); акцентологічність (В. Л. Архангельський, М.М. Шанський); надслівне лексичне значення (О. І. Молотков, О. С. Юрченко) тощо.

Крім того, Д.О. Добровольський наголошує на вияві структурно-типологічної закономірності й ступеня регулярності фразеологічної системи. Л.М.Пелепейченко пропонує зважати на такі ознаки, як: ступінь цілісності значення та відтворюваності, ступінь ідіоматичності й семантичного поширення компонентів ФО та образності, своєрідність денотативно-сигніфікативного макрокомпонента фразеологізму, що визначає тип стійкого сполучення слів.

На думку Я. А. Барана, «усунути всі розбіжності стосовно обсягу фразеології, можуть допомогти об'єктивні лінгвістичні критерії визначення фразеологізму: 1) з'ясування сполуки-словосполучення чи речення як віртуальних знаків мови; 2) зрушення в семантиці внаслідок переосмислення компонентів стійких словосполучень чи речень; 3) функціональне призначення фразеологізмів». До зазначених ознак Я.А. Баран додає ще п'ять, які відрізняють фразеологізми від інших стійких словосполучень, а саме: 1) процес утворення; 2) співвідношення між формою й змістом; 3) семантичну структуру; 4) сферу функціонування; 5) належність до системи/підсистеми [2, с. 5].

Б. О. Плотников запропонував використовувати й такі внутрішньомовні ознаки, як наявність у сполученні некротизмів; граматичну категорійність (сполучення виконують у висловлюванні роль одного члена речення); немотивованість значення (втрата внутрішньої форми); незмінність граматичної форми; синтаксичну немодельованість сполучення; відсутність варіантності; неможливість уставити в словосполучення новий компонент; неможливість трансформацій [7, с. 84].

Слушно щодо названих критеріїв зауважує В. М. Мокієнко: чим менше враховано ознак при виділенні фразеологічних зворотів (ФЗ), тим ширшими виявляються межі фразеології [6, с. 4-6].

На думку автора статті, найбільш прийнятними для виділення фразеологізмів можна вважати такі критерії, як: відносна стійкість компонентного складу, відносна семантична цілісність, відтворюваність у мовленні носіями мови, образність, ідіоматичність (різного ступеня).

Хоч вирішальним чинником засвоєння ФО носіями мови є переважно образність фразеологізму, що відповідає потребі урізноманітнити мову засобами номінації, надати їй експресивно-оцінної спрямованості, проте первинною ознакою фразеологізації вважаємо цілісність семантики сполук та сталість компонентного складу, що відрізняють лексему від фраземи. Усі типи сталих сполучень характеризуються різним ступенем сталості і залежать від семантичного віддалення компонента ФЗ від відповідного слова у вільному словосполученні.

Семантична цілісність сталого сполучення зумовлюється його фразеологічним значенням, яке закріплюється за всім компонентним складом одиниці й виникає через повне або часткове переосмислення,

деактуалізацію компонентів. Слова-компоненти прототипу словосполучення не перетворюються повністю на неслівні утворення. Вони так або інакше беруть участь у формуванні цілісного значення фразеологізму. Семантичне перетворення компонентів, їх деактуалізація викликана найчастіше метафоричним переосмисленням вільного словосполучення – об'єкта метафоризації. Метафоризації підлягають як слова, так і словосполучення. При цьому виникають якісно різні явища: при метафоризації слова виникає переносне значення, при метафоризації вільного сполучення – фразеологізм. Лексичні значення слів-компонентів і цілісне значення сталого сполучення перебувають у оберненій пропорційності: чим більше послаблення лексичного значення слів-компонентів, тим ціліснішим є значення ФО, яке не розподіляється між її компонентами. Тому вважаємо, що семантична цілісність ФО є не абсолютною, а відносною.

Фразеологічні сполучення (ФС) відрізняються, з одного боку, від вільних сполучень слів, а з іншого – від окремих слів. Основною особливістю сталого сполучення слів, що відрізняє його від вільного сполучення слів, хоча й зближує його зі словом, є відтворюваність у мовленні як готових цілісних одиниць та відносна постійність компонентного складу. На відміну від вільних синтаксичних словосполучень, сталі сполучення слів існують як цілісні за своїм значенням і стійкі у своєму функціонуванні й будові утворення. Вони мають власне значення, складаються завжди з тих самих компонентів і мають непрозору структуру. О. Єсперсен у своїх працях підкреслював, що вільні вирази щоразу створюються в мовленні за певним зразком, а стійкі словесні групи на певному етапі мови не створюються заново, а відтворюються як готові цілісні одиниці. Однак попри відносну

постійність компонентного складу й структури фразеологізмів, вони допускають формальну і семантичну варіативність, яка є результатом заміни одного компонента іншим, що зумовлює вживання і поступову фразеологізацію словосполучень. Їх кваліфікують як явище варіантності на основі заміни компонентів [5, с. 168-170; 9, с. 68].

Під образністю, як однією зі специфічних ознак фразеологічності, розуміємо різний ступінь експресивності. Створений на базі слова образ базується або на наочних уявленнях, або на асоціативних зв'язках і відображає певні ознаки реалії, об'єктивно властиві їй, або ознаки, які приписуються їй соціокультурною спільнотою. Ступінь образності залежить від логічності ознаки, яка стала підґрунтям для його виникнення.

Іншою важливою ознакою, яка дозволяє диференціювати ФЗ і виділяти їх типи, є ідіоматичність. Під ідіоматичністю розуміємо ступінь вивідності значення ФО зі значень слів-компонентів. «Суттєвим показником ідіоматичності фразеологізму, – як зазначає В. П. Жуков, – слід визнати їх здатність протиставлятися/не протиставлятися вільним сполученням еквівалентного складу» [5, с. 107]. Ідіоми не стільки описують навколишній світ, скільки інтерпретують його, виражаючи суб'єктивне і, переважно, емоційне ставлення носія мови до дійсності.

На думку І. О. Голубовської, для фразеологічних зворотів характерні два види ідіоматичності: внутрішньомовна і міжмовна. Перша виявляється в неможливості виділення значення фразеологізму з прямих значень його лексичних елементів і значення синтаксичної конструкції, яка його оформлює. Друга полягає в неможливості буквального перекладу фразеологізму іншою мовою [4, с. 99].

Питання про ступінь ідіоматичності пов'язане із з'ясуванням її співвіднесеності зі словом. Ідіоматичність, як і відтворюваність, виступає

ознакою, що об'єднує ФЗ і слово. Однак при цьому ідіоматичність ФО докорінно відрізняється від ідіоматичності слова. Ступінь ідіоматичності слова цілком залежить від участі морфем у творенні його лексичного значення. Що ж до ідіоматичності сталого сполучення, то вона зумовлена характером мотиваційних відношень між похідним словосполученням (ФО) і мотиватором (вільним словосполученням). Посередником при цьому виступає внутрішня форма (образ), яка й обумовлює розвиток семантики сталого сполучення, але не є засобом виявлення ступеня ідіоматичності фразеологічного значення [10, с. 20]. Чим більшою є роль внутрішньої форми у формуванні фразеологічного значення, тим меншим є ступінь ідіоматичності семантики фразеологічних одиниць.

Дискусійним сьогодні є питання щодо віднесеності лексичних одиниць до фразеологічного фонду мови. Автор статті обстоює широкий підхід до об'єкта вивчення фразеології, що передбачає включення до фразеологічної системи, крім власне фразеологізмів, також афоризмів, перифраз, компаративних сполучень, складених термінів.

Перифрази відносимо до фразеологізмів, оскільки вони є описовими вторинними назвами предметів, що визначають їх суттєві особливості. Мовні функції перифраз різноманітні, що зумовлено їхніми значними емоційно-експресивними можливостями. Ці можливості тісно пов'язані з їх оцінною функцією та функцією заміщення, що допомагають уникнути повторення слів.

Компаративні сполучення становлять самостійну групу відтворюваних одиниць мови, суміжну з власне фразеологічною. Порівняльні звороти у результаті тривалого вживання переходять від мовлення до мови і утворюють особливий розряд у системі стійких зворотів – компаративні фразеологізми. Насичені відтінками експресивно-

емоційного й оцінювального характеру, вони служать важливим засобом комунікації і відбивають особливості психології, звичаїв та побуту народу, його культури, менталітету.

Із усієї сукупності усталених сполучень слів найбільше суперечок учених викликають термінологічні номени. Основний масив термінологічних сполучень слів відрізняється від інших типів фразеологічних одиниць. Тому природно, зважаючи на їх специфіку, у працях із фразеології їх переважно дослідники обходять своєю увагою.

Підтвердженням особливого статусу складених термінів як фразеологізмів є те, що вони являють собою еквівалентні слову атрибутивно-субстантивні сполуки, нерозкладні за структурою, з визначеним компонентним складом, цілісні за своїм значенням і відтворюються у мові як готові словесні комплекси, закріплені за певним поняттям у термінологічній системі мови, номінуючи певний вид, групу чи індивід у науковій номенклатурі.

Щодо належності складених термінів до фразеологічної системи мови у науковій літературі співіснує кілька поглядів. Одні мовознавці категорично заперечують доцільність і закономірність розгляду термінологічних словосполучень як фразеологічних (О. І. Молотков, М. Т. Тагієв), інші – до фразеологічної системи відносять складені терміни, але з суттєвими обмеженнями (С. І. Ожегов, Б. О. Ларін). Ще інші розглядають їх у складі фразеологічної системи мови як особливі стійкі сполучення слів (В. В. Виноградов, О. С. Ахманова, О. М. Бабкін, С. Г. Гаврін та інші вчені). В. В. Виноградов зазначав: «Окремо повинні бути розглянуті цілісні словесні групи, що є термінами, тобто виступають у функції найменування. Пряме, логічно виправдане віднесення терміна до позначуваного ним предмета чи поняття створює нерозривність фразової

структури, робить відповідну словесну групу еквівалентом слова» [3, с. 73]. Підкреслюючи ознаку цільності номінації, О.С. Ахманова також вважає усі складені терміни і найменування органічною частиною фразеології [1, с. 168-170]. До фразеологічних фондів мови зараховує термінологічні сполучення і сучасна лексикографічна практика, подаючи їх разом із іншими ФО або як конотативні значення багатозначної лексеми (слова).

Щодо запропонованих автором основних критеріїв виділення фразеологізму та меж фразеологічного масиву української мови можна полемізувати, але неспростовним залишається одне: для вирішення проблеми головну увагу слід зосереджувати на з'ясуванні внутрішньої форми фраземи на шляху появи у її компонентів номінативної факультативності або стилістичної відзначеності уживання до аналогічних фразеологічних одиниць.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ахманова О.С. Очерки по общей и русской фразеологии. – М.: - Учпедгиз, 1957. – 319 с.
2. Баран Я.А. Фразеологія у системі мови. – Дис. ... докт. філологічних наук: 10.02.15; – Захищена 05.10.1999; Затв. 27.06.2000. – Івано-Франківськ, 1999. – 391 с.
3. Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове). – М.: Высшая школа, 1972. – 614 с.
4. Голубовська І.О. Етнічні особливості мовних картин світу. – К.: Логос, 2004. – 284 с.
5. Жуков В.П. Русская фразеология: Учебное пособие для филологических специальностей вузов. – М.: Высшая школа, 1986. – 310 с.

6. Мокиєнко В.М. Славянська фразеологія: Учебне посібня. – М.: Вища школа, 1989. – 287 с.
7. Плотников Б.А. Основи семасіології. – Минск: Вышэйшая школа, 1984. – 223 с.
8. Селіванова О.Л. Сучасна лінгвістика. Термінологічна енциклопедія. – Полтава: Довкілля – К., 2006. – 715 с.
9. Скрипник Л.Г. Фразеологія української мови. – К.: Наукова думка, 1973. – 280 с.
10. Щербакова Н.В. Фразеологізми з назвами людей у лексичному наповненні: Дис. ... кандидата філологічних наук: 10.02.01; – Захищена 15.01.2003; Затвержд. 21.05.2003. – Харків, 2003. – 195 с.

SUMMARY

The author in the article investigates phraseological units as marks of secondary indirect nomination, makes an attempt to consider disputing problem concerning the boundaries of phraseological massive and points out basic criteria of phraseological units. As a result of this analysis main features of set expressions are revealed, general understanding of phraseological system of the Ukrainian language is determined.

Олена Ситникова

СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ГНЕЗДО С ВЕРШИНОЙ ЕСТЬ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ ЯЗЫКА

В даній статті подано огляд основних рис словотвірного гнізда з вершиною «істи» на сучасному етапі розвитку мови. На основі останніх розробок лінгвістів:

- вирішується проблема типів мотивації в словотвірному гнізді, вказано, яким чином похідні гнізда пов'язані зі своїми твірними, яке місце кожне з них займає у шкалі мотивації, як мотиваційні зв'язки між одиницями гнізда відображаються в їх словникових тлумаченнях;

- аналізуються типи полісемії багатозначних слів гнізда;

- досліджуване словотвірне гніздо характеризується як багатомірна структура, яка складається зі словотвірних ланцюжків і словотвірних парадигм, які

взаємодіють між собою і реалізують парадигматичні та синтагматичні зв'язки в гнізді.

Важнейшей чертой современного словообразования стал системный подход к изучению явлений, связанных с образованием слов в языке. В последние годы особенно интенсивно изучаются словообразовательные гнезда, которые выполняют систематизирующую функцию словообразовательного уровня языка.

Наблюдение за движением словообразовательной системы осуществляется путем сопоставления производных словообразовательного гнезда в пяти условно выделяемых временных срезах развития русского языка: праславянскую эпоху; период древнерусского языка (XI–XIV вв.); период старорусского языка (XIV–XVII вв.); XVIII - сер. XIX вв.; современный этап развития языка.

В данной статье дается обзор основных черт словообразовательного гнезда с вершиной есть на современном этапе развития языка.

На данном этапе язык, следуя принципу экономии средств, начинает упорядочивать свою лексическую систему. Состав словообразовательного гнезда сократился и составляет 217 слов (из них: 108 существительных, 76 глаголов, 28 прилагательных, 4 наречия и 1 причастие). В современном русском языке функционируют слова, появившиеся еще в период древнерусского языка: едать, еда, наесть и т.д. От периода XIV–XVII вв. унаследованы слова выесть, доесть, заесть и т.д. Из эпохи XVIII–сер. XIX вв. до настоящего времени сохранилось слова едун, едко, едкость и т.д.

Причем наследуются, как правило, производные, созданные по регулярным и продуктивным словообразовательным моделям. Образования, семантически дублирующие друг друга, дериваты,

образованные по непродуктивным и нерегулярным словообразовательным типам, а также наименования устаревших предметов быта и их производные выпадают из языка.

Несмотря на то, что статистические данные фиксируют уменьшение количественного состава гнезда на современном синхронном срезе, реально лишь 50,2 % производных унаследовано от предыдущих этапов развития гнезда, остальные производные (108 слов) созданы на рассматриваемом временном срезе.

При описании типов мотивации в словообразовательном гнезде с вершиной есть мы опирались на теоретические разработки В.В. Лопатина [5], Е.А. Земской [3; 4], И.С. Улуханова [9], И.А. Ширшова [13]. В качестве базовой нами принята классификация типов мотивированности простых производных И.А. Ширшова. Она построена на дихотомическом принципе полевой организации языковых единиц, принадлежащих либо ядру системы, либо его периферии. Согласно классификации И.А. Ширшова дериваты словообразовательного гнезда могут быть образованы по типу: а) полной прямой мотивированности; б) полной переносной мотивированности; в) периферийной мотивированности; г) косвенной мотивированности; д) метафорической мотивированности; е) ассоциативной мотивированности [13, с. 47-53].

В исследуемом словообразовательном гнезде преобладает тип полной прямой мотивации - 69 слов. Из них:

1) 20 слов - синтаксические дериваты: еда, -ы, ж. [есть → ед-а] - 'действие по глаголу есть (в 1 значении)': еда была ее слабостью; едкость, -и, ж. [едкий → едк-ость] - 'свойство по значению прилагательного едкий: лицо исказилось от едкости воды и т.д.;

2) 22 слова - мутационные образования: едоцкий, -ая, -ое [едок → едоц-к-ий] - 'относится к едок (в 1 значении)': едоцкие продукты; вьедчивый, -ая, -ое [вьедаться → вьед-чив(ый)] - 'имеющий свойство легко вьедаться': вьедчивый запах и т.д.;

3) 27 - слова, обладающие модификационным словообразовательным значением: выесть, сов., перех. [есть → вы-есть] - 'есть внутреннюю часть чего-либо': выесть начинку из пирога; доесть, сов., перех. [есть → до-есть] - 'окончить есть': доесть закуски и т.д.

Полная переносная мотивированность функционирует в 12 производных, обладающих:

1) мутационным словообразовательным значением (3 слова): едкий, -ая, -ое [есть → ед-к(ий)] - 'разрушающий химически': едкая краска; 'вызывающий физическое раздражение': едкий дым разъедал глаза; взьестся, сов. [есть → взь-есть-ся] - 'рассердившись, накидываться на кого-либо с бранью, укорами': свекровь взьелась на невестку; разьевшийся [разьестся → разье-вш-ий-ся] - 'потолстевший от обильной пищи': разьевшийся бороз;

2) модификационным словообразовательным значением (9 слов): выесть, сов., перех. [есть → вы-есть] - 'вытравить действием едких веществ': дымом глаза выело; изьесть, сов., перех. [есть → изь-есть] - 'причинять повреждения. О едких веществах, сырости, соли и т.п.': плесень изьела все стены и т.д.

По типу косвенной мотивированности образованы 19 дериватов: едок, -а, м. [есть → ед-ок] - 'один человек как единица при расходовании пищевых продуктов': количество продуктов на едока; несъедобность, -и, ж. [несъедобный → несъедобн-ость] - 'несъедобная вещь; то, что несъедобно': корзина была наполнена всякими несъедобностями и т.д.

Отношениями метафорической мотивации связаны с производящими 12 слов: объедение, -я, ср. [объестъ → объед-ениј-е] - 'о чем-либо очень вкусном': уха, сваренная на реке – объедение; доестъ, сов., перех. [есть → до-есть] - 'доводить до крайности, измучивать': долги его доели и т.д.

В исследуемом словообразовательном гнезде не представлены периферийный и ассоциативный типы словообразовательной мотивированности.

И.А. Ширшовым предложена также шкала степеней словообразовательной мотивированности для сложных слов. Она основана на сочетании уже известных типов мотивации: а) 1 степень. Сочетание прямой мотивации с прямой; б) 2 степень. Сочетание косвенной мотивации с прямой; в) 3 степень. Сочетание косвенной мотивации с косвенной; г) 4 степень. Полумотивированность [Ширшов 1991: 71-72].

Сочетание прямой мотивации с прямой наблюдается в 78 композитах: бананоед, -а, м. [банан + есть → банан-о-ед] - 'жук, поедающий бананы': необходимо убереечь урожай от бананоеда; грибоед, -а, м. [гриб + есть → гриб-о-ед] - 'жук, поедающий грибы': грибов собрали мало, сейчас время грибоеда и т.д.

Степень мотивации, при которой косвенная мотивация сочетается с косвенной, наблюдается в 21 композите: гужеед, -а, м. [гуж + есть → гуж-е-ед] - 'бранное прозвище кучера, извозчика': Василий кучером ездил – гужеед, значит; дармоед, -а, м. [даром + есть → дарм-о-ед] - 'тот, кто живет на чужой счет' и т.д.

Сложные слова, компоненты которых представляют собой сочетание косвенной мотивации с прямой или являются

полумотивированными, в исследуемом словообразовательном гнезде не отмечены.

Ни к лексической, ни к синтаксической деривации не относится видовая и залоговая производность. Производные, коррелирующие с производящими по виду и залогу, условно названы в работе грамматическими дериватами. В исследуемом словообразовательном гнезде выделяются 27 видовых коррелята, созданных по моделям имперфективации: *вьедаться*, несов. [*вьесться* → *вьед-а-ться*] - 'несов. к *вьесться*'; *доедать*, несов. [*доесть* → *дое-а-ть*] - 'несов. к *доесть*' и т.д., и 13 производных, относящихся к залоговой корреляции (все они являются глаголами несовершенного вида): *выедаться*, несов. [*выедать* → *выедать-ся*] - 'страд. к *выедать*'; *доедаться*, несов. [*доедать* → *доедаться-ся*] - 'страд. к *доедать*' и т.д.

Из 217 производных слов, формирующих синхронное словообразовательное гнездо 34 имеют помету «разг.», 22 – «прост.», 12 – «устар.», 1 – «обл.». Несмотря на затуманенность мотивационных отношений, в них все же прослеживается семантическая связь с производящими основами. Однако все они тяготеют к выпадению и через какое-то время могут быть утрачены языком.

Проблема организации многозначности в производном слове нашла свое отражение в работах О. П. Ермаковой [1; 2], П. А. Соболевой [7], А. Н. Тихонова [8]. Наиболее полное освещение вопроса о классификации типов полисемии в производном слове представлено в работах Н. А. Пугиевой [6] и И. А. Ширшова [12]. Описание типов полисемии в производных словообразовательного гнезда с вершиной *есть* проводится нами с учетом классификации И. А. Ширшова, включающей наиболее полный перечень типов организации многозначности в производных

словах современного русского языка и терминологическое закрепление каждого типа.

И. А. Ширшов выделяет следующие типы организации полисемии в производных словах: развитой тип; отраженный тип; аффиксальная полисемия; наращенная полисемия; поликоррелятивная полисемия; комбинированный тип полисемии [12].

В исследуемом словообразовательном гнезде развитой тип полисемии наблюдается в 53 производных. Среди них выделяются слова, в которых полисемия организована:

а) метафорическими переносами: поедом, нареч. [поедать → поедом] – 1. ‘есть, поглощать с жадностью’: народ ел поедом; 2. ‘сильно кусать, во множестве нападая на кого-либо’: комар поедом ест; 3. ‘непрестанно бранить, мучить попреками’: постоянно едят меня поедом (модель метафорического переноса основана на сходстве между явлениями материального мира и явлениями, недоступными непосредственному наблюдению) и т.д.;

б) метонимическими переносами: мясоед, -а, м. [есть → мяс-о-ед] – 1. ‘человек, употребляющий мясную пищу’: немцы – убежденные мясоеды; 2. ‘время, в которое уставом православной церкви разрешается употребление мясной пищи’: рождественский мясоед (модель метонимического переноса «название действия – время действия») и т.д.;

в) метафорическими и метонимическими переносами: заедание, -я, ср. [заедать → заедание] – 1. ‘загрызание до смерти’: заедание овцы волком; 3. Разг. ‘несвободное движения’: заедание якоря в камнях; 5. ‘проедание’: проедание листьев червями. Между данными значениями, основывающимися на сходстве между названиями действий, характерных для одушевленных предметов и для неодушевленных предметов,

наблюдается метафорическая связь. Посредством метонимического переноса из первого значения развивается второе значение: 2. 'поедание чего-либо для заглушения неприятного вкуса чего-либо ранее съеденного или выпитого': заедание лекарства конфетой. Модель переноса – «название действия – объект действия» и т.д.

Отраженную полисемию И. А. Ширшов разделяет на чистую отраженную и комбинированную отраженную многозначность. Чистая отраженная полисемия наблюдается в структуре 9 дериватов словообразовательного гнезда: едкий, -ая, -ое [есть → ед-к(ий)] – 1. 'разъедающий, разрушающий химически': едкая краска; 2. 'вызывающий физическое раздражение': едкий дым разъедал глаза; 3. 'язвительный, колкий': едкое замечание (ср.: есть – 2. 'разрушать химически': ржавчина ест железо; 3. 'причинять жгучую боль': дым ест глаза; 4. 'попрекать, бранить': с утра до вечера есть домашних); едко [едкий → едк-о] – 1. 'вызывающий физическое раздражение': едко запахло гнилыми водорослями; 2. 'язвительный, колкий': замечание едко (ср.: едкий – 2. 'вызывающий физическое раздражение': едкий дым разъедал глаза; 3. 'язвительный, колкий': едкое замечание) и т.д. Дериватов с комбинированной отраженной полисемией в исследуемом словообразовательном гнезде не найдено.

В рамках аффиксальной полисемии И. А. Ширшов выделяет чистую аффиксальную и комбинированную аффиксальную многозначность. В исследуемом словообразовательном гнезде примеров с чистой аффиксальной многозначностью не обнаружено. В структуре 12 дериватов представлена комбинированная аффиксальная многозначность: едок, -а, м. [есть → ед-ок] – 1. 'один человек как единица при распределении, расходовании пищевых продуктов': количество продуктов

на едока; 2. разг. ‘тот, кто любит плотно поест’: на такого едока не напасешься. Суффикса –ок выступает в значениях ‘лицо, являющееся объектом действия, названного мотивирующим глаголом’ и ‘лицо, производящее действие, названное мотивирующим глаголом’;

едун, -а, м. [есть → ед-ун] – 1. ‘то же, что едок (во 2 значении)’: он большой едун; 2. прост. ‘большой аппетит, прожорливость’: едун напал. Суффикс –ун употребляется со значениями ‘лицо, производящее действие, названное мотивирующим глаголом’ и ‘действие, названное мотивирующим глаголом’.

Нарощенная полисемия в исследуемом словообразовательном гнезде не обнаружена.

И.А. Ширшов также выделяет поликоррелятивную полисемию. В исследуемом словообразовательном гнезде поликоррелятивная полисемия обнаруживается в структуре одного деривата: разъедаться, несов. – 1. Разг. [разъестся → разъед-а-ться] ‘потолстеть от обильной пищи’: разъедается потихоньку, стал тяжело ходить. Второе значение слова разъедаться обращено к другому производящему гнезду: 2. [разъедать → разъедать-ся] ‘разрушать что-либо, причинять повреждение чему-либо. О едких веществах’: фарфор разъедается плавиковой кислотой.

Типы полисемии в производном слове могут выступать в сочетании друг с другом, что дало возможность И.А. Ширшову выделить комбинированный тип полисемии. В структуре 5 дериватов наблюдается комбинация поликоррелятивной и развитой полисемии: объедаться, несов. – 1. [объестся → объед-а-ться] ‘съесть слишком много’: объедаться уткой с яблоками; 2. [объедать → объедать-ся] ‘съесть что-либо по краям; обглаживать, обкусывать’: мясо объедается на кости собакой; отъедаться, несов. - 1. [отъестся → отъд-а-ться] ‘стать упитанным, пополнить от

хорошей обильной пищи': отъедаться у родни; 2. [отъедать → отъедать-ся] 'откусывая, съесть часть чего-либо': хвост рыбы отъедается крысой; 3. Разг. [отъедать → отъедать-ся] 'вытравить, заставить отделиться': грязь отъедается раствором соды и т.д.

Словообразовательное гнездо с вершиной есть обладает высоким деривационным потенциалом. 30 образованных в исследуемом гнезде словообразовательных парадигм, из которых 22 являются отглагольными, 4 – отадъективными и 4 – отсубстантивными, раскрывают словообразующие возможности вершинного слова гнезда. По мере удаления от исходного слова постепенно убывает количество парадигм и число их членов.

Исследуемое словообразовательное гнездо разворачивается в 151 словообразовательную цепь, при характеристике которых нами используется типология словообразовательных цепей И. А. Ширшова: по количеству компонентов выделяется бинарные и полинарные словообразовательные цепи; по лексико-грамматической отнесенности исходного слова и конечного звена цепи делятся на линейные и кольцевые словообразовательные цепи; по характеру присоединения аффиксов различаются полные и неполные словообразовательные цепи [10, с. 92-93].

Словообразовательные цепи исследуемого словообразовательного гнезда представлены 64 бинарными и 87 полинарными словообразовательными цепями.

Среди бинарных словообразовательных цепей по лексико-грамматической отнесенности исходного слова и конечного звена 60 словообразовательных цепей могут быть отнесены к линейным словообразовательным цепям: есть – еда, есть – бананоед и т.д. 4 бинарных словообразовательных цепи являются кольцевыми словообразовательными

цепями: есть - естся, есть - едать и т.д.. Последовательный характер присоединения аффиксов во всех словообразовательных цепях позволяет определить их как полные словообразовательные цепи.

Среди полинарных словообразовательных цепей выделено 37 словообразовательных цепей, состоящих из трех компонентов, 5 пятикомпонентных словообразовательных цепей и 45 четырехкомпонентных словообразовательных цепей. Все словообразовательные цепи по последовательному характеру присоединения аффиксов могут быть определены как полные словообразовательные цепи.

В составе трехкомпонентных словообразовательных цепей выделяются 29 линейных словообразовательных цепей: есть – едок – едоцкий, есть – едун – едунья и т.д. 8 словообразовательных цепей являются кольцевыми: есть – взьестся – взьедаться, есть – наесть – наедать и т.д.

Все пятикомпонентные словообразовательные цепи относятся к линейным словообразовательным цепям: есть – вьестся – вьедаться – вьедчивый – вьедчивость, есть – вьестся – вьедаться – вьедливый – вьедливость и т.д.

Для данного словообразовательного гнезда характерны словообразовательные цепи, состоящие их четырех компонентов. 25 из них могут быть охарактеризованы как линейные словообразовательные цепи: есть – вьестся – вьедаться – вьедание, есть – выесть – выедать – выедание и т.д. 20 словообразовательных цепей являются кольцевыми: есть - выесть – выестся – выедаться, есть - выесть – выедать – выедаться и т.д.

Выделение частеречных моделей и частеречных структур словообразовательных цепей позволило выявить закономерности

образования слов различных частей речи на разных ступенях словопроизводства, а представление словообразовательных цепей как совокупности словообразовательных значений дало возможность проследить тенденции реализации разных типов значений на каждой ступени деривации.

Анализ семантической структуры словообразовательных цепей гнезда свидетельствует, что компоненты словообразовательных цепей базируются как на прямых, так и на переносных значениях производящих. Значения вершинного слова проявляют одинаковую активность. Все значения вершины гнезда являются реализованными.

В исследуемом словообразовательном гнезде функционируют производные, потенциально способные реализовать свои деривационные возможности. От глаголов доедать, наедать, отъедать возможно образование существительных. Возникновение прилагательных возможно от существительных бананоед, грибоед, книгоед, корнеед, листоед, лубоед, мертвоед, мехоед, мукоед, муравьед, мурашеед, мухоедка, осоед, почкоед, птицеед, пухоед, пчелоед, пыльцеед, семяед, сеноед, стеблеед, устрицеед, цветоед, шерстеед, яйцеед, перцеяд, пчелояд. От существительного скрытноед со значением лица мужского пола способно образоваться существительное со значением лица женского пола. Прилагательные зерноядный, насекомоядный, плодоядный, растительноядный, рыбадыный способны употребляться в значении существительных.

Данные синхронного и историко-этимологического анализов при установлении границ синхронного словообразовательного гнезда с вершиной есть позволяют сделать вывод, что на современном этапе развития языка исследуемое словообразовательное гнездо не является разрушенным.

Анализ мотивационных отношений производных словообразовательного гнезда показал, что большинство слов образовано посредством прямой мотивации. Из них самую значительную группу составляют модификационные дериваты. В сложных словах преобладает сочетание прямой мотивации с прямой. Все это говорит о том, что какое-то время слова из гнезда выводиться не будут.

Основную массу полисемантических производных составляют глаголы. Статистические данные еще раз подтверждают тезис В. В. Виноградова о максимальной смысловой емкости глагола среди других частей речи. Из признанных в современной словообразовательной науке типов организации многозначности в дериватах гнезда преобладает функционирование развитой полисемии.

Семантические связи компонентов исследуемого словообразовательного гнезда прослеживались на уровне словообразовательных цепей и словообразовательных парадигм, совокупность которых формирует словообразовательное гнездо как сложную комплексную единицу словообразовательной системы.

Во всех производных словообразовательных цепей функционирует свободный корень. Наличие свободного корня, обладающего возможностью формировать словообразовательные ряды, объясняет структурное разнообразие словообразовательных цепей. Другой особенностью словообразовательных цепей является большая представленность полинарных цепей, свидетельствующая о значительных словообразующих возможностях вершины гнезда.

Большинство словообразовательных парадигм являются отглагольными. Легкость образования отглагольных дериватов говорит о высокой потенциальной возможности их участия в словопроизводстве,

которое обусловлено потребностями носителей языка в образовании лексических единиц.

На современном этапе развития языка возможен рост исследуемого словообразовательного гнезда, увеличение количества формирующих его производных, на что указывает наличие в структуре гнезда потенциальных слов.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ермакова О.П. Лексические значения производных слов в русском языке. – М.: Русский язык, 1984. – 152 с.

2. Ермакова О.П. Проблемы лексической семантики производных и членимых слов. – М., 1977. – 134 с.

3. Земская Е.А. Виды семантических отношений словообразовательной мотивации //Wiener slawistischer Almanach. В. 13. 1984.

4. Земская Е.А. Словообразование //Современный русский язык: Учебное пособие /В.А. Белошапкова, Е.А. Брызгунова, Е.А. Земская и др.; Под ред. В.А. Белошапковой. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Азбуковник, 1997. – С. 286–441.

5. Лопатин В.В. Метафорическая мотивация в русском словообразовании //Актуальные проблемы русского словообразования: Ч. 1. Ученые записки. Т. 143. – Ташкент, 1975. - С. 53–57.

6. Пугиева Н.А. Полисемантизм производного слова, место и роль его в толково-словообразовательном словаре //Принципы составления гнездового толково-словообразовательного словаря современного русского языка: Учебное пособие по спецкурсу. – Грозный, 1991. – С. 74–137.

7. Соболева П.А. Словообразовательная полисемия и омонимия. – М.: Наука, 1980. – 294 с.

8. Тихонов А.Н. О семантической соотнесенности производящих и производных основ //Вопросы языкознания. – 1967. - № 1. – С. 112–120.
9. Улуханов И.С. О степенях словообразовательной мотивированности слов //Вопросы языкознания. - 1992. - № 5. – С. 74–89.
10. Ширшов И.А. Словообразовательная цепь и явление полимотивированности //Актуальные проблемы русского словообразования: Сборник научных статей /Самарк. гос. пед. ин-т им. С. Айни; Редкол.: проф. А.Н. Тихонов (отв. ред.) и др. – Ташкент: Укитувчи, 1982. - С. 91–95.
11. Ширшов И.А. Теоретические проблемы гнездования //Принципы составления толково-словообразовательного словаря современного русского языка: Учебное пособие по спецкурсу. – Грозный, 1991. - С. 5–74.
12. Ширшов И.А. Типы полисемии в производном слове //Филологические науки. - 1996. - № 1. – С. 55–66.
13. Ширшов И.А. Типы словообразовательной мотивированности //Филологические науки. - 1995. - № 1. – С. 41–54.

SUMMARY

The author in the article observes basic features of word-building nest with the top «eat» on the modern stage of language development. Taking into consideration the latest linguistic researches the problem of types motivation in the word-building nest is considered, the connection of nest derivation with its stem is revealed; their place in the scale of motivation is displayed; motivation relations between nest units in their interpretations are reflected; types of polysemantic words within the nest are analysed.

Word-building nest is characterized as polymeasure structure that comprises word-building chains and paradigms correlating with each other and realizing paradigmatic and syntagmatic relationships in the nest.

Шепітько Світлана

Волошина Ольга

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВЕРБАЛЬНОГО ВТІЛЕННЯ
КОНЦЕПТУ «ПРАВДА» НА МАТЕРІАЛІ РОСІЙСЬКОЇ,
УКРАЇНСЬКОЇ ТА АНГЛІЙСЬКОЇ МОВ**

У статті узагальнено інформацію щодо аломорфних та ізоморфних рис вербального втілення концепту ПРАВДА в російській, українській та англійській мовах. Співвідношенню концептів «ПРАВДА – ІСТИНА» в порівнюваних мовах надається особлива увага.

За мету дослідження обраний розгляд співвідношення вербальної репрезентації концепту «правда» на матеріалі слов'янських (російської, української) та англійської мов. ПРАВДА розглядається в даному дослідженні як: 1) лексема – одиниця мови зі своєю семантикою й комбінаторними можливостями; 2) однойменний концепт, у значеннєвому просторі якого функціонують різні одиниці, семантично пов'язані з феноменом «правда».

Актуальність роботи полягає в тім, що вивчення процесів концептуалізації світу в сучасній лінгвістиці та знаходження спільних та відмінних рис вербалізації концептів в різних мовах є одним з перспективних напрямків нової парадигми. Концептуальні дослідження об'єктивують нове тлумачення слів, особливо таких багатозначних, семантично диференційованих, що мають визначальний вплив на філософію й культуру соціуму, як правда, істина й неправда.

Завдання даного дослідження ми визначаємо як узагальнення теоретичної інформації щодо вербальної репрезентації вищезазначеного концепту в російській, українській і англійській мовах.

Філософська проблема ПРАВДИ розглядається людством протягом довгого часу. Сформульоване ще в першому столітті Понтієм Пілатом питання «Що є правда?» [Іоанна 18:38], дотепер не отримало відповіді. Однак, наприкінці 20 сторіччя був замічений істотний прогрес у вивченні даного питання. У другій половині ХХ і початку ХХІ ст., коли центральним об'єктом досліджень теоретиків мови стає жива мова, що функціонує в мовленнєвому спілкуванні, розвиток одержує положення, уперше висловлене В. фон Гумбольдтом про те, що в основі всіх лінгвістичних досліджень повинна бути людина, але не просто як особистість, а як «мовна особистість», поняття «Істина», «Правда» і «Неправда» та засоби їх об'єктивації здобувають статус найважливіших об'єктів вивчення теорії мови й лінгвокультурології.

Мовні засоби об'єктивації концептів істини, правди, неправди, обману, що відображують складну систему духовно-морального й морально-етичного вимірів мовної картини світу й внутрішнє, духовне життя особистості дослідили Н. Д. Арутюнова, Т. В. Булигіна, А. Д. Шмельов, В. В. Знаков, М. І. Агієнко, Н. Н. Панченко, В. А. Лукін, Т. В. Топорова, Д. Болінджер, Х. Вайнрихт, Дж. Лакофф і ін. Але ці феномени, особливо в плані їхніх співвідношень, ще не одержали достатнього висвітлення в рамках теорії мови й лінгвокультурології й мають потребу в подальшому багатоаспектному вивченні. Цим у значній мірі й визначений вибір теми нашого дослідження.

Вивчення даного питання сучасною лінгвістикою з погляду концептуалізації представляється одним з найбільш перспективних

напрянків. У традиційній лінгвістиці концепт розглядається як синонім поняття й трактується як думка, «що відображує в узагальненій формі предмети і явища дійсності за допомогою фіксації їхніх властивостей і відносин» [10, с. 383].

Ю. С. Степанов стверджує, що концепт і поняття є термінами різних наук: поняття вживається головним чином у філософії й логіці, а термін «концепт» належить до терміносфери математичної логіки, закріпився останнім часом у науках про культуру, мову, лінгвокультурології, культурології [3, с. 281].

Про багатоплановість поняття концепт свідчить дефініція в Логічному словнику: «Концепт (від лат. *conceptus* – поняття) – цілісна сукупність властивостей об'єкта. У відповідності зі сформованою традицією в природній мові під концептом розуміється той абстрактний зміст, розуміння якого є необхідною умовою адекватного вживання даного імені. Різні імена можуть позначати той самий об'єкт і при цьому виражати різний абстрактний зміст, але не навпаки» [11, с. 91]. Відповідно, концепт представляється як культурно-інформаційна одиниця, створена в процесі редукування результатів досвідченого пізнання дійсності до обсягів, які здатна удержати людська пам'ять, і співвіднесена з культурно-ціннісними домінантами, вираженими в релігії, ідеології, мистецтві, науці [7, с. 281].

В основі культурно-філософських концептів «Істина», «Правда» і «Truth» лежать такі метафоричні образи, як Бог, відповідь перед Богом, висота, відкритість, чистота, гіркота, біль, глибина, неприступність.

При багатьох співпадаючих параметрах концепти «Істина» і «Правда» диференціюються за наступними асоціативними векторами: істина – Бог, світло, справедливість; правда – душа, мати, гіркота.

У наївній картині миру правда піддається розгляду частіше, ніж істина. Загальним для багатьох мов виступає те, що на побутовому рівні істина за змістом співвідноситься з фактами. Ми звикли ототожнювати істину й правду, і сам по собі акт говоріння правди, здавалося б, не може не викликати позитивного відношення. Однак давно замічене, що саме по собі «говоріння правди» (і його оцінка) досить неоднозначно пов'язане зі змістом висловлення.

Лінгвокультурний зміст (наповнення) концептів «Істина», «Правда» і «Неправда» у російській мові в процесі історичного розвитку перетерпів значні зміни, обумовлені соціально-економічними, політико-ідеологічними причинами, етичним і естетичним контекстом буття, у той час як в англійській мові концепти «Truth» і «Lie» у процесі історичної динаміки не випробували серйозних змін, відбиваючи стабільність і стійкість культурно-релігійного й соціально-економічного пристрою західної картини миру.

Концепти «Істина», «Правда» і «Неправда» відрізняються національно-культурною своєрідністю: для російської мови характерно більш емоційно пофарбоване відношення до феноменів «істина», «правда», «неправда», багатство значеннєвих модифікацій складових. Представники англійської мовної культури ставляться до феноменів «truth» і «lie» більш прагматично, що відповідним чином фіксується й вербалізується в мові.

Передаючи зміст висловлень, що містять англійське truth, російською мовою, перекладачі звертаються не до одного, а відразу до двох слів: до слова «правда» і до слова «істина» [9, с. 397]. Будь-яке вербальне «розширення» («звуження») у мовній презентації тої або іншої предметної області можна розглядати як симптом лінгвістичної специфікації національно-мовної концептуалізації миру. «Правда» і

«істина» – досить важливі й притім ціннісне маркіровані концепти, їхня значимість для філософії очевидна. Якщо розглянути конфігурацію концептосфер вербальних носіїв цих концептів для прояснення значеннєвого обрію кожного із цих слів окремо й на виявлення загальних для них значень правди й істини в російській мові: правда – це те, що існує в дійсності, відповідає реальному положенню речей; справедливість, чесність, права справа; правота (мов.). Істина ж трактується як адекватне відображення у свідомості сприймаючого того, що існує об'єктивно; те, що існує в дійсності; (тобто, те ж, що й правда), твердження, судження, перевірене практикою [12, с. 928] .

Зі словникових статей очевидно, що значення слів «правда» і «істина» збігаються тоді, коли вони використовуються для позначення чогось, що «існує в дійсності, відповідає реальному положенню речей», у той час як завдяки іншим значенням їхні семантичні поля розходяться. Відповідно, незважаючи на те, що при зближенні значень не досягається повна синонімія, на перший план виходить семантична подібність, а не розходження цих слів. Цей висновок можна підкріпити, вказавши на те, що в слів «правда» і «істина» один загальний антонім – неправда.

На підставі наведеної картини ми можемо запропонувати наступну схему співвідношення семантичних полів концептів правда й істина в російській мові: істина, як поняття непорушне та унікальне, може розцінюватися як базова концептуальна категорія, що умовно розділяє мовну картину світу на Правду – Неправду (ця концептуальна пара синонімічна концептуальним опозиціям добро-зло, темне – світле, добро – зло). Концепт правда може бути розцінений як дуже змістовний, з багатим набором узуальних конотацій, відповідно, полівалентний.

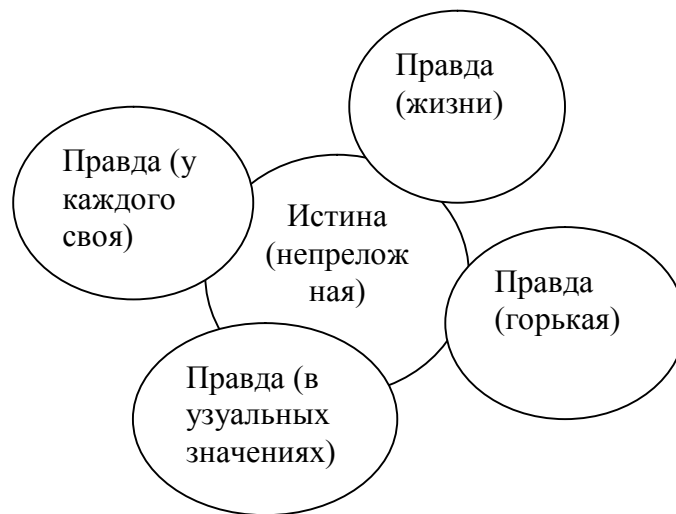


Схема 1. Співвідношення концептів «ІСТИНА-ПРАВДА» у російській мові

Співвідношення концептів усередині концептосфери в українській мові розглядається трохи інакше. Відповідно до думки Безпаленко А. М. [Безпаленко 2008: 4], у побутовому розумінні дані слова в першу чергу синонімічні. Але, з наукової точки зору, «істина – це судження, що точно і правильно відображає дійсність (походить від слов'янського кореня є, єство), причому його відповідність дійсності перевірена практикою. Слово істина – науковий термін і має лише це одне значення» [1, с. 4].

Слово «правда» має більше широкий зміст, і, хоча й включає поняття істина як одне зі значень, має й інше значення – справедливість. Отут корінь прав-(ый) є спільнослов'янським і дуже важливим у даному значенні: «наша справа права» (= справедлива), «не в силі Бог, а в правді» (= справедливості), «верховенство права» (= справедливості), «немає правди (= справедливості) у світі». Слова правда й істина дуже схожі, але не тотожні за змістом. Це означає, що є ряд значень, для вираження яких оба слова повністю взаємозамінні. Крім наведених прикладів, можна привести ще: «правда (= істина = справедливість) очі коле», «Платон мені друг, але істина (= правда = справедливість) дорожча» і т.і.

Однак, існує ряд значень, для вираження яких уживається винятково слово з коренем прав(д) - : «правдиві очі», «праведна війна», «правдиві свідчення». Тут заміна на слово з коренем ист(ин)-а без втрати первинного значення неможлива.

Відповідно, ми можемо стверджувати, що слово істина завжди може бути замінено словом з коренем прав(д)-, тоді як зворотна заміна можлива далеко не завжди; названі концепти за значенням співвідносяться як частина й ціле:

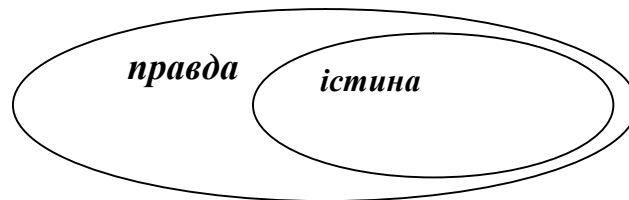


Схема 2. Співвідношення концептів «правда» і «істина» в українській мові
Згідно дослідженням А. М. Беспаленко, в українській мові валентність слів з коренем прав(д)- значно вище, ніж слів з коренем ист(ин)-.

Щодо англomовної культури, то починаючи з 12 століття дослідники переймалися питанням про те, що є правда і як вона співвідноситься з істинністю суджень (truth-values, verity). Відповідно до Філософської енциклопедії, термін «істинність» (verity) був виведений логіками як характерний загальний термін для визначення правдивості – хибності судження [6, с. 41]. Відповідно, запитуючи про істинність суджень, ми оцінюємо правдивість, вірогідність. Згідно з Internet Encyclopedia of Philosophy, існує цілий ряд понять, що претендують на еквівалентність істині: твердження, припущення, теорія, доктрина, факт, думка, віра й т.і. [IEP].

Однак, відповідно до логічної репрезентації теорії, представленої в Internet Encyclopedia of Philosophy, жоден з вищезгаданих претендентів не

покриває змісту істинності повністю. Як російське «істина», так і англійське «truth» характеризуються Божественним походженням, сталістю й неминущою сутністю. Її не створюють, а тільки відкривають.

В англійській мові правда на побутовому рівні виступає як регулятор і система оцінки подій, що відбуваються. Окремий аспект у змісті правди являє собою справедливість. Правда, як і істина, несе риси сакралізації, які виявляються при вказівці на характер незмінності, при визначенні недосяжності й невразливості.

Як у росіян, так і в англійській мовній культурі відношення до правди й істини неоднозначно: з одного боку, істина й правда – цінність, що неможливо переоцінити, ціль, до якої прагнуть, з іншого боку, істина й правда – неприємність, що навіть заподіює біль, заважає жити. Однак, як було позначено вище, у російськомовній культурі відношення до істини й правди емоційно пофарбовано яскравіше. Англійські фразеологізми містять найчастіше слово heart (серце), що, як можна припустити, сприяє сприйняттю концепту «truth» більше прагматично, не зачіпаючи емоцій носіїв англійської мовної культури.

В англійській мові концепт «Truth» представлений одним словом – truth. Слово verity, що також можна розглядати в рамках дослідження даного концепту, не має настільки чітко вираженої значеннєвої відмінності від слова truth, і частотність його застосування в мові мала. Навіть у перекладах Старого й Нового Завітів абсолютна перевага віддається слову truth. Випадки вживання слова verity одиничні [2, с. 53].

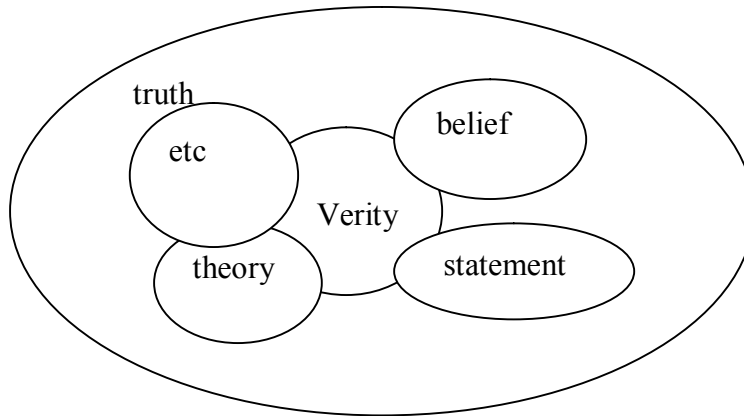


Схема 3. Співвідношення концептів «truth» і «verity»

Як можна бачити на запропонованій нами схемі, поняття, що входять у семантичне поле макроконцепту правда тісно взаємодіють із ядром – мікро концептом істина й дозволяють говорити про полівалентність концепту правда в англійській мові.

Асоціативне поле російського концепту «Правда» відрізняється від асоціативного поля англійського концепту «Truth». Так, російське слово «справедливість» входить до концепту «Правда» (від спільнослов'янського правий – щирый), що відрізняється від джерел англійського justice (від латинського justus законний, заслужений). «Для англо-американської ментальності, відображеної в слові justice, малозрозумілим здається розходження, якщо не протиставлення правосуддя й справедливості, особливо на тлі неприйнятної для США російської нетотожності між законом, судом і істиною, правдою, моральною справедливістю» [5, с. 53].

Виділяються основні значення, які відповідають у російській, українській і англійській мовах ключовим словам концептів «Істина», «Правда» і «Truth»: 1) відповідність дійсності; 2) справедливість, чесність, права справа.

В основі культурно-філософських концептів «Істина», «Правда» і «Truth» лежать наступні стійкі вираження, засновані на образних метафорах:

Істина й правда:

1) правий перед Богом та людьми, honest to God, to practice what God commands, take smth for gospel (Бог, відповідь перед Богом);

2) правда піднімає людину, вища правда, on the up and up (висота);

3) щира правда, відкривати істину, знімати покрив, відкривати серце, the naked truth, open as the day, throw off one's disguise (відкритість);

4) чиста правда, make a clean breast of smth, come clean (чистота);

5) казати правду, вивертати душу навиворіт, вивернути душу кому-л., with all one's heart, a heart-to-heart talk, an open heart (душу, серце);

6) по-правді; чесна гра; a fair deal, fair dincum, fair do's, fair and square, for fair, fair play, a fair shake (чесність);

7) полегшити правдою душу; get smth off one's chest, let down one's hair

(полегшення).

8) по правді говорячи, дивитися в очі правді, a genuine article, as a matter of fact, show smb in true colours, hold the mirror up to smth, have the right ring about smth (звучати щиро, правдиво, бути сьогоднішнім, справжнім – дійсні монети відрізняли від фальшивих по звуці) (сутність).

Правда – гірка правда, правда ока коле, bitter truth, nothing stings like truth (гіркота, біль);

Істина – truth lies at the bottom of the well (істина лежить на дні колодязя) (глибина, неприступність).

Всі вищевказані мікроконцепти або повністю, або частково включаються в макроконцепт «TRUTH». У той же час, ядром кожного з них зокрема є мікроконцепт «VERITY». Відповідно, ми можемо сприймати істинність і як ядро макроконцепту «правда».

Узагальнюючи дослідження на матеріалі порівнюваних мов, слід відзначити, що концепти «Істина», «Правда», «Truth» інтерпретуються як сукупність знань, асоціацій, що вербалізують слова істина, правда, truth; дані концепти не тільки мисляться, але й переживаються, вони є особливим предметом рефлексії й емоцій. У лексемах істина й правда, інтегрованих в одне поняттєво-значеннєве ціле й одночасно протипоставлених один одному, концептуалізована своєрідна духовна цінність [8, с. 990].

Як висновок, ми пропонуємо наступні положення: загальним для всіх трьох мов є полівалентність концепту правда й наявність ядра «істина» у семантичному полі концепту «правда». Концептуалізація в наївній картині світу трьох аналізованих мовних культур істотно відрізняється від концептуалізації в кодифікованій мові. У систему концепту в наївній картині світу входять слова, які корелюють у семантичному полі концепту найчастіше завдяки лише своєму символічному значенню; фрейми, ситуації, типові для даної культури й зрозумілі всім носіям мови; а також інші концепти, що корелюють із досліджуваними концептами. Саме ті поняття, символи й фрейми, які становлять внутрішню форму концепту, відбивають національно-культурний компонент картини світу певного народу.

У рамках даних концептів носіями кожної мовної культури здійснюється пошук життєвих орієнтирів і цінностей.

У наївній картині світу всіх трьох мов правда піддається розгляду частіше, ніж істина, імовірно, у силу усвідомлення божественного походження й непохитності останньої. Спільним для трьох мов виступає те, що на побутовому рівні істина за змістом співвідноситься з незаперечними фактами.

Правда ж на побутовому рівні виступає як регулятор і система оцінки подій, що відбуваються. Окремий аспект у змісті правди являє собою справедливість. Істина несе риси сакралізації (які виявляються при вказівці на характер незмінності) [2, с. 57].

В англійській мовній картині світу сила правди також сакралізується, підкреслюється її недосяжність і невразливість. Деякі розходження відзначаються в засобах вербалізації. Різниця в способах вербалізації й концептуалізації відбиває національно-культурний компонент (репрезентований у прецедентних текстах культури).

ЛІТЕРАТУРА

1. Безпаленко А.М. Концепти «правда» та «істина» в українській та російській мовах (порада політикам). - www.rusnauka.com/36_NIO_2008/Philologia/
2. Земскова Н. А. Концепты «истина», «правда», «ложь» как факторы вербализации действительности: когнитивно-прагматический аспект.- Краснодар, 2006. – 57с.
3. Знаков В.В. Психология понимания правды. – СПб, 1999. – 281с.
4. Костомаров, Верицагин 2005 – Костомаров В.Г., Верицагин Е.М. Язык и культура. 3 лингвострановедческие концепции: лексического фона, речеповеденческих тактик и сапиентемы. – Москва, 2005. – 320с.
5. Погребная Н. А. Русский антонимический концепт правда – ложь в зеркале английского truth – lie, falsehood. - Москва, 2007. – 41с.
6. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. – Москва, 2000. – 128с.
7. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. – Москва, 2001.- 990с.

8. Филиппов К.А. Асимметрия культурных концептов. – СПб, 1996.
– 397с.

СЛОВНИКИ

9. БЭСЯ, 1998.- С. 383
10. Логический словарь, Москва, 1994.- С. 91 (ЛС)
11. Ожегов, Шведова 1992 – Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. - Москва, 1992. – 928с.

SUMMARY

This article is an attempt to generalize the information about allomorphic and isomorphic features of TRUTH as a concept in Russian, Ukrainian and English. We also consider the correlation between the concept TRUTH and VERITY in the contrasted languages with the aim to reproduce the correlation in the iconic models of semantic field.

Світлана Шепітько

Олена Шейченко

КОНЦЕПТ ЯК ОБ'ЄКТ ЛІНГВІСТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Стаття узагальнює напрацьований теоретичний досвід вивчення концепту як об'єкту лінгвокогнітивного та лінгвокультурологічного досліджень в сучасній лінгвістиці. Автори роблять наголос на типології підходів до класифікації концепту, його структури, змісту та функцій.

Проблему, що визначається в даній статті, можна сформулювати як узагальнення теоретичної інформації щодо підходів до вивчення концепту, його структури, функцій та змісту.

У світлі сучасної функціонально-когнітивної парадигми дослідники переймаються студіями мовної картини світу, яка об'єктивує концептуальну картину світу. Витоки вивчення цього питання означені в роботах В. Гумбольдта, Ю. Д. Апресяна, А. Вежбицької, В. Г. Гака, Д.О. Добровольського, Ю. М. Караулова, Д.С. Ліхачова, Дж. Лакоффа, М. Джонсона, Г. А. Уфімцевої, А. А. Леонтьєва, Н. Хомського та інших. У

трусах вищезазначених «стовпів» лінгвістики ґрунтовно розроблено основи коґнітивного підходу до проблеми співвідношення дійсності, мови та мислення, але на теперішній час відсутнім є цілісне бачення цього співвідношення, що й зумовлює актуальність подальших досліджень та відкритість теорії концепту для наукових дискусій.

За мету нашого дослідження ми маємо надання ґрунтового аналізу різноманітних підходів до вивчення концепту як об'єкту лінгвістичного дослідження. Мета дослідження зумовлює такі завдання цієї статті:

- узагальнити різні підходи до типології концептів;
- визначити структуру, зміст та функції концептів.

На теперішній час під концептуальною картиною світу розуміють антропоцентричне ідеальне втілення в'язаних між собою структур (суб'єкт, об'єкт та результат відбиття дійсності) [13, с. 15-20].

Антропоцентризм картини світу полягає у вибіркового відношенні людини до дійсності, згідно якому кожний етнос пізнає дійсність по-різному, оскільки ціннісний характер процесу пізнання є специфічним. Специфіка діяльності, образу життя та національної культури породжує різницю в національних картинах світу, яка найбільш помітно відбивається в мовній картині світу, в царині лексики та фразеології.

Значення слів не є тотожним у мовах, тому що відбивають образ мислення, життя певного етносу і тому вивчення їхньої специфіки є вивченням специфіки культури цього етносу.

Студії особливостей мовної картини світу є можливим за умови виявлення специфіки її цілісної складової (О. М. Вольф, В. Н. Телія, Н. Д. Арутюнова та ін.), поняттєвої/денотативної складової (Н. І. Толстой, О. М. Верещагін, В. Г. Костомаров та ін.) та культурної складової

(О.О. Потебня, А. Вежицька, Ю. С. Степанов, В. І. Карасик, Д. С. Ліхачов та ін.).

Основними термінами, в яких зараз йде опис категоризації дійсності, є концепти. Важливість цього ключового поняття когнітології є наочною, тому існує декілька підходів до типології концептів. Зазвичай, концепти класифікують за:

- типом знання (ментальна картина, схема, фрейм, сценарій, конструкт, інсайт, гештальт);
- мовною репрезентацією (рамкові, коловороту спілкування і дії);
- ступенем інтегрованості семантичних структур (супер-, макро-, мікро концепти, базові концепти);
- мовною об'єктивованістю (вірбалізовані та невербалізовані);
- соціальною приналежністю (універсальні, національні, групові, індивідуальні);
- ступенем абстрактності (ментефакти) та конкретності (натурфакти, артефакти) [15; 17];
- транслятивністю (дискурсивна характеристика концептів: активні, пасивні, модифіковані, не модифіковані, такі, що можна/неможна перевести в інші форми) [11, с. 25].

Всі вищенаведені типології так чи інакше укладаються в більш ширшу типологію [5, с. 84], що зведена до існування концептів двох типів – лінгвокультурних, які фіксують своєрідність певної культури та лінгвокогнітивних, які структурують та інтерпретують оточуючу дійсність.

Для цілей нашого дослідження релевантною є типологія концептів за типом знання, відбиття дійсності. Згідно цього критерію існують:

- концепти-уявлення (узагальнений чуттєво-наочний образ предмету/явища) [15, с. 117];

- концепти-схеми (ментальний образ предмета/явища, який має просторово-контурний характер) [2, с. 36-38];
- концепти-поняття (відбиття найбільш суттєвих ознак предмета/явища в результаті їхнього раціонального осмислення) [18];
- концепт-фрейм (багатокомпонентне та багатомірне статичне уявлення сукупності стандартних знань про предмет/явище) [15, с. 119];
- концепт-сценарій (скрипт) – динамічні фрейми; [15, с. 119];
- концепт-гештальт – цілісний образ динамічних, статичних аспектів об'єкту/явища, що відбиває чуттєві та раціональні елементи [15, с. 119].

В теорії концепту треба диференціювати функції, зміст та структуру концепту.

Функції концептів відбиваються в існуючих підходах таким чином:

- з точки зору психологічного підходу концепт є ментальним субститутором множинності предметів одного й того же роду [10, с. 126];
- з точки зору культурологічного підходу концепт є ментальним субститутором ціннісних елементів колективної свідомості представників певної культури) [18];
- з точки зору логіко-поняттєвого підходу концепт є ментальним експланатором устрою дійсності, який є культурно обумовленим та національно специфічним [3];
- з точки зору інтегрального підходу, концепт є первинним культурним ментальним транслятором сфер буття людини [8, с. 86].

Останній підхід є плідним для перспектив нашого дослідження, оскільки він поєднує соціологічні, логічні, культурологічні та лінгвістичні аспекти феномену концепту. В світлі цього підходу він є ментальним потенційним змістом об'єкту дійсності. Сукупність концептів об'єктивує концептуальну картину світу – інваріантний образ світу представників тієї чи іншої культури [13, с. 48]. Аналіз інваріант-констант культури) [18] дозволяє розкрити особливості менталітету певного етносу.

Концепти не існують ізольовано, їх сукупність складає семантичний простір певної мови, що відбиває національну специфіку структури знань [4]; таку сукупність об'єктивованих концептів традиційно іменують концептосферою мови [10, с. 136].

Повертаючись до питання структурації концепту, необхідно визначити її засади:

- належність інформації до побутового або історичного, етимологічного рівнів) [15];
- належність інформації до центру периферії. Цей підхід є більш розробленим. Структурація концепту у С. Г. Воркачева (поняттева, образна, значимісна складові) [7, с. 7], В. І. Карасика (образно-перцептивна, поняттева, ціннісна складові) [8, с.118], Г. Г. Слишкіна (основна та додаткові зони) [16, с. 6-66], М. В. Нікітіна (образ, поняття, когнітивний та прагматичний імплікаціонали) [12, с. 59-60] фактично зведена до признання факту наявності в структурі концепту ядра-образу та додаткових ознак, інформаційного змісту та інтерпретаційного поля [15, с. 106].

Образ структурується на перцептивній та когнітивній складовій [14, с. 14-15]. Інформаційний зміст складають мінімум когнітивних ознак, що детермінують основні, найбільш важливі риси, концептуалізованого

предмету/явища. Інтерпретаційне поле складають такі когнітивні ознаки, які лежать в основі додаткового знання про предмет, дають йому оцінку [15, с. 109-111].

В інтерпретаційному полі виокремлюється декілька зон: оцінна, енциклопедична, утилітарна, регулятивна, соціально-культурна, пареміологічна [15, с. 111-113].

Відносини між структурними компонентами концепту та його полева організація не є тотожними. Всі компоненти належать до різних полевих зон концепту, тобто інформаційний зміст може належати або до ядра, або до периферії, а ознаки інтерпретаційного поля – до ядра.

Змістовно, всі концепти поділяють на параметричні – класифікатори реальних характеристик об'єктів, та не параметричні – такі, що мають предметний зміст [9, с. 23-32].

У свою чергу непараметричні концепти вміщують концепти-регулятиви та не регулятивні концепти. Їх відмінність полягає в наявності у перших та відсутності у других аксіологічного компоненту [1, с. 27]. Концепти-регулятиви мають універсальний характер (щастя, ненависть, любов) та іменуються телеономними. Такі концепти, згідно думки Воркачева [6, с. 4], є універсаліями культури, та виражають зміст буття людини. Часні регулятиви відбивають варіантні для людини культурні риси, такі як: гордість, милосердя, пунктуальність та ін. Регулятивні концепти виявляють лінгво-культурну специфіку, оскільки вони відбивають особливості менталітету певного етносу.

Регулятивні та не регулятивні концепти розподіляються на типи в залежності від того, яке коло індивідів визначає їх як пріоритети поведінки: універсальні, етно-, соціоспецифічні та індивідуальні [3, с. 28].

Незважаючи на складну ієрархію відносин, зміст концепту складають когнітивні ознаки, що відбувають риси предмета/явища; ці ознаки є впорядкованими за полемим принципом на основі їх «яскравості» у свідомості носія певного етносу.

Виходячи з результатів нашого дослідження ми пропонуємо таку дефініцію концепту. Концепт – це різний за типом складності ментальний образ предмета/явища, що фіксує, структурує та інтерпретує оточуючу дійсність. Концепт виконує функцію ментального субститутора предметів, ціннісних елементів певної культури та експланатора устрою дійсності, культурно зумовленого та національно специфічного. В структурі концепту виокремлюють ядро (образ) та додаткові ознаки, інформаційний зміст та інтерпретаційне поле. Змістовно концепти поділяють на класифікатори та денотатори.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабаева Е.В. Лингвокультурологические характеристики русской и немецкой аксиологических картин мира: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук, 2004. - 40 с.
2. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. – Тамбов, 2001. – С. 36-38
3. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – Москва, 1996.- 416с.
4. Волохина Г.А.; Попова З.Д. Синтаксические концепты русского простого предложения. – Воронеж, 1999.
5. Воркачев С.Г. Концепт счастья в русском языковом сознании: опыт лингвокультурологического анализа. Краснодар, 2002.- 142 с.
6. Воркачев С.Г. Сопоставительная этносемантика телеономных концептов «любовь» и «счастье» (русско-английские параллели). Волгоград, 2003.- 164 с.

7. Воркачев С.Г. Счастье как лингвокультурный концепт. – Москва, 2004. – 236с.
8. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Москва, 2004. – 424с.
9. Карасик В.И., Прохвачева О.Г., Зубкова Я.В., Грабарова Э.В. Иная ментальность. Волгоград, 2004. – 356 С.
10. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка.// Изв. РАН.- СЛЯ. – 1993. - №1. – 302с.
11. Ляпин С.Х. Концептология: к становлению подхода// Концепты. Научные труды Центра концепта. вып 1. – Архангельск, 1977. – 35с.
12. Никитин М.В. Развернутые тезисы о концептах / вопросы когнитивной лингвистики. – 2004, №1. – С. 53-64.
13. Палашевская И.В. Концепт «закон» в английской и русской лингвокультурах: дис... канд. филол. н. – Волгоград, 2001. – 196 с.
14. Пименова М.В. Типология структурных элементов концепта внутреннего мира (на примере эмоциональных концептов) / вопросы когнитивной лингвистики. – 2004а. №1. – С. 90.
15. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – Тверь, 2007. – 314с.
16. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты. – Волгоград, 2004б
17. Смирнова Ю.П. Средства активации суперконцепта «двигаться» в английских текстах и их переводах. дис... канд. филол. н. – Уфа, 2001. – 133 с.
18. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. – Москва, 1997.
19. Степанов Ю.С. Основы общего языкознания. - Москва, 1975.

SUMMARY

The authors give a detailed analysis of the theories and experiences in the study of the concept as the object of linguistic investigation. The emphasis is laid on the typology of approaches to the concept classification, its structure and contents.

Руслана Алипа

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОЦЕССА ПЕРЕВОДА

Перекладознавство у своєму сучасному стані включає в себе всі напрями досліджень, які вивчають переклад як процес та як результат. У цій статті характеризуються етапи процесу перекладу, аналізуються засоби виленовування одиниць перекладацької еквівалентності. Ілюстрований матеріал орієнтований на новогрецьку мову.

Перевод - это преобразование сообщения на исходном языке (ИЯ) в сообщение на языке перевода (ПЯ). Точный перевод, по определению, невозможен уже в силу того, что разные языки отличаются как по грамматическому строю, так и по простому количеству слов, не говоря уже о различии культур, что тоже может иметь влияние на способ и результаты перевода. При этом, если сопоставительные грамматики и двуязычные словари существуют и даже в достаточно подробных вариантах, в том числе и для соотношения русского и греческого языков, то практически не существует никаких сопоставительных справочников по культурам разных народов. Предполагается, что переводчик в равной (или почти равной) степени владеет как исходной, так и переводящей культурами. Между тем, это далеко не так, и в большинстве случаев переводчик весьма приблизительно оценивает, а следовательно, и переводит те или иные элементы или целые категории исходного текста в сопоставительно-культурном плане.

Тем не менее тексты, основанные преимущественно на общекультурных ценностях или, по крайней мере, на сопоставимых

ценностях, вполне успешно переводятся, если сосредоточить внимание на передачи общих и универсальных понятий и не преувеличивать непереводаемость стилистических, эмоциональных и оценочных компонентов исходной информации, которые чаще всего и создают проблемы, так как имеют различную манифестацию в разных национально-культурных традициях. Эти проблемы колеблются в довольно широком диапазоне: от отдельных непереводаемых элементов до всего исходного текста, причем характер одной и той же проблемы меняется в зависимости от направления перевода.

Разрешение таких или подобных проблем достигается благодаря коммуникативно-посреднической деятельности переводчика, существующим грамматическим справочникам, двуязычным словарям и пособиям по культуре разных народов (а еще лучше – благодаря личному культурному опыту переводчика). Эта постоянная переменная, то есть коммуникативный успех, при относительной переводаемости, в большей степени зависит от того, насколько правильно переводчик выбирает способ перевода, применяет соответствующую стратегию и определяет единицы перевода.

Слово «перевод» принадлежит к числу общеизвестных и общепонятных, но и оно как обозначение специального вида человеческой деятельности и ее результата требует уточнения и терминологического определения.

Комисаровым В.Н. «перевод» рассматривается как межъязыковая коммуникация, то есть межъязыковое общение. Он называет необходимые стороны межъязыковой коммуникации: отправитель исходного сообщения; адресат исходного сообщения; переводчик; адресат перевода [4, с. 94].

Бархударовым С. Г. «перевод» определяется как процесс преобразования произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания [2, с. 107].

Изучение процесса перевода традиционно неразрывно связано с его преподаванием и первоначально в основном осуществлялось в целях преподавания перевода, хотя в последнее время в разных странах проводится целый ряд экспериментов с чисто исследовательскими целями. Но до сих пор о процессе перевода нам известно далеко не все.

Пожалуй, никто из ученых не отрицает того, что процесс перевода складывается из стадии восприятия текста и стадии его воспроизведения. Д. Селескович, строя свои выводы на наблюдениях за процессом синхронного перевода, понимает стадию восприятия как извлечение смысла, минуя языковое содержание; воспроизведение же состоит, по мнению Д. Селескович, из операций над идеями, а не над языковыми знаками [6]. Д. Селескович отрицает этап анализа в устном переводе и ставит под сомнение результаты письменного перевода, поскольку, анализируя текст, письменный переводчик может упустить из виду основной смысл текста [6].

Исследователи процесса письменного перевода (например, Х. Крингс) видят в нем три этапа: восприятие, воспроизведение и контроль готового текста [5]. Комплекс конкретных действий переводчика на каждом из этапов получил название переводческих стратегий.

Наиболее исследованным этапом является этап воспроизведения, то есть собственно перевод, и те конкретные средства, с помощью которых он осуществляется: единицы перевода, а также разновидности соотношений языковых средств, которые устанавливаются в процессе перевода.

И. С. Алексеева определяет перевод как процесс преобразования речевого произведения (текста), порожденного на одном языке, в текст на другом языке при сохранении плана содержания и замене плана выражения, то есть единиц языка [1, с. 148]. Следовательно, для практического достижения эквивалентности необходимо найти минимальные единицы, подлежащие переводу – единицы перевода, или единицы переводческой эквивалентности, то есть единицы ИЯ, имеющие эквивалент в тексте ПЯ.

В дискуссиях о размерах единицы перевода и ее характере ученые пришли к выводу, что размеры этой единицы не стабильны, они могут варьироваться в широких пределах, а сама единица является операционной. Однако многое в характеристике единицы перевода пока не ясно. Не объясненными, например, остаются случаи, когда разные переводчики при переводе одного и того же текста избирают единицы перевода разного объема. Вообще фактор «переводчик» в связи с понятием единицы перевода изучен еще недостаточно. Не случайно исследователи подчеркивают психолингвистический характер единицы перевода. В частности, О.И. Бродович полагает, что «локус этой единицы не в каком-либо из двух текстов, а в мозгу переводчика» [3, с. 14-15].

Таким образом, существуют различные взгляды на выявление единиц перевода.

В основе первого способа, ориентированного на оригинал, лежит сам процесс перевода. Единицей перевода тогда будет считаться минимальный отрезок текста, выступающий в качестве самостоятельного объекта процесса перевода. Такой способ релевантен для устного перевода и предусматривает линейное однонаправленное развертывание текста во времени (звучащая речь). Минимальной единицей перевода в этом случае

чаще всего оказывается предложение. Короче единица перевода будет при синхронном переводе, когда переводчик порождает текст почти одновременно с его поступлением, и, как правило, она держится в пределах смысловой группы.

В основе второго способа – ориентация на текст перевода. За единицу перевода принимается минимальный набор лексем или грамем ИЯ, который можно поставить в соответствие с грамматической категорией ПЯ. При таком подходе система лексических и грамматических категорий ПЯ проецируется на язык оригинала. В тексте оригинала выявляются, таким образом, совокупность языковых единиц, и всякий раз их появление в тексте ИЯ сигнализирует о том, что необходимо использовать определенную лексическую или грамматическую категорию ПЯ.

Третий способ выявления единиц перевода ориентирован только на план содержания оригинала. При таком принципе важен анализ состава содержания оригинала, зависимый от функции текста. Далее предлагается расчленить содержание на «элементарные смыслы», что представляется несколько сомнительным, так как отсутствует единая объективная языковая основа этого расчленения.

Наконец, четвертый способ вычленения единиц перевода, также ориентированный на оригинал, основывается на принципе семантического единства. С точки зрения практики перевода он наиболее актуален. Единицей перевода здесь считается минимальная языковая единица текста оригинала, воспринимаемая как единое целое с точки зрения семантики. Такой способ не связан с выявлением средств перевыражения, но имеет непосредственную связь с определением компонентов содержания и инварианта перевода. Имеется в виду такая единица исходного текста, для

которой может быть найдено соответствие в тексте перевода, но составные части которой по отдельности не имеют соответствий в тексте перевода. Она может обладать сложной структурой, но части ее, взятые по отдельности, непереводаемы. Единицей перевода такого типа может быть единица любого языкового уровня.

Рассмотрим особенности ее вычленения на шести основных условно разграничиваемых уровнях языка. В зависимости от уровня, к которому относится единица перевода, мы будем различать:

- перевод на уровне фонем/графем;
- перевод на уровне морфем;
- перевод на уровне слов;
- перевод на уровне словосочетания;
- перевод на уровне предложений;
- перевод на уровне текста.

Перевод на уровне фонем/графем. Фонема, как известно, не является носителем самостоятельного значения, она играет в языке лишь смысловозначительную роль. Тем не менее в переводе единицей перевода иногда оказывается именно фонема.

Если соответствие устанавливается на уровне фонем, то используют переводческую транскрипцию: Η Ελλάδα είναι μια όμορφη μικρή χώρα στην Ευρώπη. Εχει πολλά νησιά, μικρά και μεγάλα. Μεγάλα νησιά είναι η Κρήτη, η Ρόδος, η Μυτιλήνη, η Κέρκυρα. Μικρά νησιά είναι η Σαμοθράκη, η θάσος, η Τήνος, η Πάτμος, η Μύκονος, η Ιος, η Σίφνος και άλλα. – ‘Греция – одна из прекрасных стран в Европе. Она имеет много островов, малых и больших. Большие острова – это Крит, Родос, Митилини, Керкира. Маленькие острова – это Самотраки, Тасос, Тинос, Патмос, Миконос, Иос, Сифнос и другие’.

Περεвод на уровне фонем встречается:

α) при передаче личных имен и географических названий: η Ελένη – ‘Елена’, η Χαλκιδική – ‘п-ов Халкидика (Македония)’;

β) при передаче экзотизмов, или слов-реалий: Ο νομάρχης έχει μεγάλη εξουσία. – ‘Номарх имеет большую власть’ (ο νομάρχης – ‘номарх, начальник округа’; общественная реалья).

Όλος ο κόσμος, που μένει στην Ελλάδα, πηγαίνει στην ταβέρνα – ‘Все люди, которые живут в Греции, ходят в таверну’ (бытовая реалья);

в) при стихотворном переводе, когда передается звукопись стиха:

*Στο θλιμμένο κάμπο βρέχει,
Βρέχει στις ελιές τις γκρίζες –
Το νερό σα ρίγος τρέχει
Από τα κλαδιά στις ρίζες.*

*‘Дождь идет на печальны равнины,
Холод, дрожь вызывает всегда -
Тихо мокнут седые маслины.
С веток к корням стекает вода’.*

Если передается не звуковой облик, а написание, применяют переводческую транслитерацию: η βάτα - ‘вата’; το παλτό – ‘пальто’.

Περεвод на уровне морфем. В некоторых случаях единицей перевода оказывается морфема. Типична, например, передача греческих разложимых композитов по корневым морфемам: η ερωτο/δουλειά – ‘любовные дела, любовная история’ (ο έρωτας - ‘любовь’, η δουλειά - ‘дело’); ο πονό/δοντος - ‘зубная боль’ (το πόνεμα - ‘боль’, το δόντι - ‘зуб’).

Достаточно частотны соответствия на уровне аффиксальных морфем: ο τραγουδιστής - ‘певец’ (постфикс -ής - имеет значение лица как деятеля); άγνωστος - ‘незнакомый’ (префикс ά- означает отсутствие или противоположность признака, названного мотивирующим словом).

Περεвод на уровне слов. Гораздо чаще в качестве единицы перевода выступает слово: Η Ελλάδα είναι ένα από τα κράτη της Βαλκανικής Χερσονήσου. – ‘Греция является одним из государств Балканского

полуострова'. В данном примере каждому слову ИЯ в ПЯ находится пословное соответствие.

Единицей перевода слово выступает и тогда, когда в ПЯ ему соответствует не одно, а несколько слов: Πέρσι έβρεχε. – 'В прошлом году шли дожди'.

Перевод на уровне словосочетания. Словосочетание может представлять собой семантическое единство как на уровне языка, так и на уровне речи. Семантическое единство на уровне языка может быть выражено:

- фразеологизмами: με μια φωνή – 'в один голос', βάδισμα χήνειον – 'утиная походка';

- устойчивыми наименованиями организаций: Ελληνική Εταιρεία Υδάτων – 'греческая компания по использованию водных ресурсов', Οργανισμός βιομηχανικής Αναπτύξεως – 'управление промышленного развития';

- аббревиатурами: Α.Ε. – Ακαδημία Επιστημών - 'Академия наук', Υ.Ε.Ν. – Υπουργείο(ν) Εμπορικής Ναυτιλίας – 'Министерство торгового флота'.

Семантическое единство на уровне речи может быть выражено реализацией контекстуального значения слова: Όμορφος κήπος - 'красивый сад'; κλείνω ραντεβού - 'назначить встречу'.

Перевод на уровне предложений. Семантическим единством на уровне предложения обладают пословицы: καλλίο σήμερα ένα αυγό, παρά αύριο μια κόνα. – 'Лучше синица в руках, чем журавль в небе' (дословно: лучше сегодня одно яйцо, чем завтра одна курица); δεν είναι κάθε μέρα Πάσχα. – 'Не все коту Масленица' (дословно: не каждый день Пасха).

Предложение является единицей перевода и при переводе устойчивых клише и формул (надписей, сигнальных знаков, формул вежливости): τι κάνεις ; – ‘как дела?’; καλό ταξίδι! - ‘счастливого пути!’.

Перевод на уровне текста. Текст в качестве единицы перевода обычно рассматривают на примере поэзии. Не только строгие по построению стихотворно-композиционные формы, такие, как сонет, но и лирические стихи свободной архитектоники переводятся исходя из семантического единства всего произведения. Этим объясняется возможность отсутствия пословных соответствий и кажущаяся «вольность» стихотворного перевода:

*Στο θλιμμένο κάμπο βρέχει,
βρέχει στις ελιές τις γκρίζες –
το νερό σα ρίγος τρέχει
από τα κλαδιά στις ρίζες.
Γκρίζα η ώρα, γκρίζα η χώρα,
σκοτεινά κάτω κι απάνω –
ξεχωρίζουν μες στη μπόρα
τα τσαντίρια των τσιγγάνων.
Απ' την άσφαλτο τα κάρα
κατεβαίνουν, κατεβαίνουν...
Λάμπουν μερικά τσιγάρα
στα παράθυρα του τρένου...
Ένα σκιάχτρο απελπισμένο,
Στη νεροποντή, στο κρύο,
Αδικα γνέφει στο τρένο
κι εμμυχώνει το τοπίο...
Ανυπόφορη είναι η θλίψη
των αγρών αυτό το μήνα!
Η βροχή μας έχει κρύψει
Απ' το φόντο την Αθήνα...
Και το βράδυ κατεβαίνει
Μες στη νέκρα, μες στη γύμνια...
Πού 'ναι οι βάτραχοι κρυμμένοι;
Γιατί σόπασαν τ' αγρίμια;
Μες στον κάμπο τώρα μόνα
Τα βαριά περνούνε τρένα,
Λες να φέρνουν το χειμώνα
Και τη νύχτα από τα ξένα...
‘Дождь идет на печальны равнины,
Холод, дрожь вызывает всегда -*

*Тихо мокнут седые маслины.
С веток к корням стекает вода.
Серой стала вокруг вся природа,
Темной, мрачной внизу иверху -
Еле видно сейчас в непогоду
Ряд цыганских шатров на лугу.
Там асфальт залит водою, спасу нет.
Просто некуда стать на перроне...
Лишь мелькает свет сигарет
В окнах мимо летящих вагонов.
Оживляет лишь весь этот вид
Вдалеке от огромного города
Там страшилище в ливень стоит,
Машет вслед уходящему поезду.
Нестерпимая давит тоска
От деревьев и мокрых равнин!
Где бы скрыться сейчас от дождя?
Как добраться сейчас до Афин?
Тихо вечер спустился на поле,
И лягушки молчат и зверьки ...
Вся природа в глубоком застое.
Но куда же сбежать от тоски?'
Одиночество, тяжесть чужбины.
Сердце стынет от стука колес.
Глаз не радуют эти картины
Даже в душу проник этот дождь...'*

Однако семантическим единством могут обладать и другие тексты, для которых характерна ярко выраженная функциональность, например, тексты рекламы. Это не исключает того, что в таких текстах некоторые особенности оригинала передаются с помощью единиц перевода меньшего объема: Με λένε Ελένη. Μένω στην Μαριούπολη. Η Μαριούπολη είναι βιομηχανική πόλη. Η πόλη έχει καλή ρυμοτομία, μεγάλους δρόμους και δεντροστοιχίες, φαρδιά πεζοδρόμια, μεγάλες πλατείες και πολλά πάρκα. – ‘Меня зовут Елена. Я живу в Мариуполе. Мариуполь – промышленный город. Город имеет хорошую планировку с большими улицами и аллеями, широкими тротуарами, большими площадями и парками’.

К тому же между уровнем предложения и уровнем текста, выступающими в качестве единиц перевода, нет отчетливой границы: и запрети-тельные надписи, и формулы контакта, и пословицы можно с

определенных функциональных точек зрения рассматривать как целые тексты.

Анализ теоретических проблем процесса перевода позволяет сделать следующие выводы:

1. Процесс письменного перевода предполагает три этапа: восприятие, воспроизведение и контроль готового текста. Наиболее исследованным этапом является этап воспроизведения, то есть собственно перевод, и те конкретные средства, с помощью которых он осуществляется: единицы перевода, а также разновидности соотношений языковых средств, которые устанавливаются в процессе перевода.

2. С точки зрения практики перевода наиболее актуальным является способ вычленения единиц перевода, основывающийся на принципе семантического единства. В этом случае перевод с греческого языка на русский может быть осуществлен: на уровне фонем/графем, на уровне морфем, на уровне слов, на уровне словосочетания, на уровне предложений и на уровне текста.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева И.С. Введение в переводоведение: Учебное пособие. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.

2. Бархударов Л.С. Язык и перевод. – М.: Международные отношения, 1975. – 239 с.

3. Бродович О.И. Единица перевода: Онтология? Эвристика //Материалы XXIX межвузовской научно-практической конференции преподавателей и аспирантов. Вып. 8: Актуальные проблемы теории и практики перевода. – СПб., 2000. – С. 11-23.

4. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. - М., 1989. – 134 с.

5. Krings H.P. Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht. – Tübingen, 1986.

6. Seleskovich D., Lederer M. Interpreter pour traduire. – Paris, 1987.

SUMMARY

The modern theory of translation includes all tendencies of investigations that study translation as the process and result. The author in the article characterizes stages of translating process, analyses means of translation equivalent units exarticulation. The material illustrated is oriented on the Greek language.

Зоя Гончарова

ВЕРБАЛЬНЫЕ И НЕВЕРБАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА

КОММУНИКАЦИИ В РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТАХ

Реклама як один із засобів масової комунікації посіла головуюче місце в системі етнічної комунікації, впливаючи на формування стереотипів публічної мовленнєвої поведінки. Однак вітчизняна реклама являє собою сферу діяльності, що розвивається і правила в якій ще тільки встановлюються. Немає робіт, які аналізують мовні особливості реклами, пропонують рекомендації як зробити її виразною, грамотною і такою, що відповідає етичним та естетичним традиціям російського народу. У цій статті розглядаються вербальні та невербальні засоби комунікації в рекламних текстах на матеріалі трансляцій телевізійного каналу «НТВ» (2007 р.).

Рекламирование – довольно новый для нашей страны, но активно развивающийся вид деятельности. На сегодняшний день реклама стала неотъемлемой частью повседневной жизни. Реклама обладает огромной силой внушения и чаще всего надолго остается в нашей памяти. Поэтому она не может не оказать влияния на мировоззрение людей, их мышление и вкусы. Особенно большое впечатление она производит на детей и, таким образом, выполняет обучающую и воспитательную функцию.

Рекламний процес заслуговує пристального внимания и изучения с точки зрения многих научных дисциплин. Так, психология исследует способы воздействия рекламы на чувства, эмоции и психику людей. Социология изучает ее как общественное явление. Экономике интересует коммерческое значение рекламы.

Задача лингвистики заключается в изучении особенностей построения рекламных текстов, их структуры и используемых в рекламных целях языковых средств.

В данной статье интересным представляется рассмотрение вербальных и невербальных средств коммуникации в рекламных текстах на материале трансляций телевизионного канала «НТВ» (2007 г.).

Если в прессе реклама строится на аргументации и убеждении, то на телевидении мы наблюдаем эффект внушения, или суггестии. Это процесс воздействия на психику человека, связанный со снижением сознательности и критичности при восприятии внушаемого содержания, не требующий ни развернутого логического анализа, ни оценки. Сила воздействия зависит от наглядности, доступности, образности и лаконичности информации. Эффект возрастает, если внушаемое соответствует потребностям и интересам телезрителей.

Феномен внушения связан с рядом факторов. Во-первых, это свойства суггестора – того, кто внушает: высокий социальный статус и рейтинг, интеллектуальное и характерологическое превосходство, уверенность, мужественность, оптимизм, обаяние, эрудиция, остроумие.

Во-вторых, свойства суггерента - человека, на которого нацелено внушение: неуверенность, тревожность, робость, низкая самооценка, чувство собственной неполноценности, повышенная эмоциональность,

впечатлительность, слабость логического анализа, недостаточные осведомленность и компетентность – все это облегчает внушение.

В-третьих, отношения между суггестором и суггерентом – доверие, авторитет, зависимость – существенные факторы, пока слабо проработанные в социальной психологии.

В-четвертых, способ конструирования рекламного сообщения – сюжета, композиции, логических и эмоциональных компонентов. Способы находят самые разные. Показывают один или несколько персонажей, использующих товар в обычной для них обстановке; делают акцент на том, что рекламируемый товар вписывается в определенный образ жизни; демонстрируют технологический и профессиональный опыт фирмы; дают свидетельство, отзыв потребителей, вызывающих симпатию телезрителей; используют данные научного характера; вокруг товара создают образ красоты, любви, безмятежности.

Одно из средств суггестии – музыка. Первые аккорды музыкальной заставки в рекламе уже привлекают зрителя. Более всего запоминается веселая, игривая музыка, положительно воздействует и классическая, например, композиции Моцарта или фуги Баха. Почти каждый телеролик снабжен музыкальным фоном.

Сочетание речи и музыки играет психологическую роль «фигуры и фона» в рекламе. Фигуру трудно запомнить без этого фона, который легко усваиваем и ассоциируется с показанным товаром. Довольно часто телереклама строится в таком жанре, как мюзикл: рекламные персонажи поют песню о товаре и танцуют: «Привычка к лучшему с пеленок в торговом комплексе «Совенок».

В последнее время стали широко использоваться возможности компьютерной техники и анимации (мультипликации), разного рода

трюки. Так, с поверхности стола «вытягиваются» в единую форму подушечки жевательной резинки «Орбит» или на пустом месте «вылепливаются» сантехника от фирмы «Тройка». Вся эта реклама строится с учетом стремления телезрителей к необычному, фантастическому. Как отмечал Зигмунд Фрейд, «человек и взрослый остается ребенком, но на высшей стадии развития» [2, с. 230]. Вот почему привлекательна, например, серия роликов о Московском городском банке. На экране глубины синего океана, в котором обитают и рыба-пила, и рыба-меч (конкуренты банка), стремящиеся то пропилить плывущий корабль (сам Московский городской банк), то проткнуть его, а вот маленький веселый дельфинчик (вкладчик) относится к кораблю с симпатией.

Нужный отклик у телезрителей вызывает и речь на телевидении. Мягкость и сила голоса, богатство интонационных характеристик, паузы, использование эффекта неожиданности – все это приметы речевой динамики, призванной придать сообщению убедительность. К динамике относятся также скорость, или темп речи. Много значит и окраска голоса, или тембр речи: за кадром выигрышнее мужской голос – баритон, низкий, «бархатный», тогда как тенор вызывает удивление.

Сами рекламные тексты оформлены по-разному:

а) как прозаическое произведение: «А ведь многие не знают, почему пиво «Очаково» называется живительным. Используя современную технологию, мы вместо пастеризации применяем уникальную систему фильтрации. Поэтому пиво «Очаково» сохраняет полезные свойства и называется живительным. «Очаково» – живительное пиво»;

б) в форме прямой речи:

- Не кушайте бабушку, мой милый волк.

- О, «Три поросенка», я знаю в них толк!;

в) как поэтическое произведение:

- дистихом: «Зуд, порезы и клещи –

Вам поможет «ЭЛИК-СИ»;

Салициловые лосьоны «ЭЛИК-СИ»;

- терцетом: «Для ремонта и отделки,

чтоб не мучиться потом,

краску «Альпа» мы берем».

Иногда на один вид товара рекламисты сочиняют несколько рекламных текстов.

При составлении рекламных текстов используются стилистические тропы и стилистические фигуры. Наиболее распространены следующие виды тропов:

- эпитет: «За что я люблю этот вкус: крепкий, цельный, кофе с характером, вкус, который невозможно описать, его можно только назвать. У вкуса есть имя: «Nescafe Gold»;

- сравнение: «Как сохранить кожу мягкой и нежной. Масло «Baby Oil», нанесенное на влажную кожу сохраняет в десять раз больше влаги, чем кремы и мази, нанесенные на сухую кожу. Оно отлично впитывается. Масло «Baby Oil» сделает вашу кожу нежной, как у ребенка»;

- олицетворение: «Nescafe 3 в 1 – не изменяй любимому»;

- метафора: «Жизнь хорошая штука как ни крути. Соки «Rich»;

- литота: «Горячая кружка «Maggi» - маленькие победы каждый день».

Из стилистических фигур употреблены:

- анафора: «Почувствуй больше нежности, мягкости и заботы. Почувствуй как забота превращается в любовь. Донецкая мануфактура»;

- композиционный стык: «Не помогают кремы и мази. Попробуй препарат «Псорилом». «Псорилом» побеждает болезнь комплексно, изнутри, действуя на весь организм в целом. «Псорилом» - здоровье вашей кожи»;

- кольцо: «Обувь «Гранд Сити». Хочу. Обувь мировых марок. Эксклюзивные модели и современный сервис в атмосфере комфорта. Хочу. Обувь «Гранд Сити». Хочу».

Мимика и жесты, если они адекватны ситуации, воспринимаются как эмоциональная вовлеченность, заинтересованность, что способствует формированию доверия и положительного отношения: поднятый кверху большой палец персонажа – как знак одобрения в телеролике о шоколаде «Марс»; мимика задумчивого, настойчивого человека – суженные глаза и нахмуренные брови – сменяется «открытым» выражением лица умудренного опытом человека, который выбирает линолеумные покрытия в рекламе «Искрасофт».

В телерекламе весьма важную роль играет изображение и цвет. Психологи установили, что движение на экране слева направо воспринимается легче и благоприятнее, нежели справа налево. Движение по диагонали – из левого нижнего угла в правый верхний ассоциируется с преодолением, достижением чего-то значимого. Обратное движение воспринимается как потеря неких позиций. Движение по диагонали из правого нижнего угла в левый верхний и наоборот может вызвать смутные негативные ощущения. Частая смена кадров (от среднего звена к крупному) может возбудить отрицательные эмоции. Вертикальные или горизонтальные линии ассоциируются со спокойствием, ясностью и даже солидностью, а изогнутые – с изяществом и непринужденностью. Зигзагообразная линия передает впечатление резкого изменения, быстрого

высвобождения энергии, концентрации силы (так всегда изображают молнию) [2, с. 30].

Восприятие цвета зависит от эмоционального состояния человека, однако и цвет формирует эмоции. Известно, что красный возбуждает; синий, зеленый и серый цвета действуют успокаивающе; черный, наоборот, угнетает, а желтый создает хорошее настроение. Голубой тормозит возбуждение, а розовый помогает быстрее выйти из состояния подавленности и психического угнетения [1, с. 17-31]. Цвет рождает ассоциации: зеленый – лето, овощи, фрукты; желтый – осень, хлеб, тепло; голубой и белый – зима, холод, лед. Полутона действуют выигрышнее, нежели резкое обозначение цветовых границ. Но сочетания цветов, яркая, броская и насыщенная цветовая гамма на телеэкране в большей степени радует глаз. Чрезмерно броская и часто повторяющаяся подача рекламных новостей не ведет к повышению уровня информированности, а порой просто отвлекает от сути самого содержания.

В рекламе в качестве методов воздействия на индивидуальное и массовое сознание применяют различные психологические эффекты. В частности, якорную технику. «Якорем» психологи называют стимул, запускающий механизм сформированного условного рефлекса. Так, в рекламе шампуня на телевидении было использовано последовательное совмещение якорей: сначала показана красивая женщина с роскошными волосами, затем бутылочка с шампунем, опять женщина моет голову этим шампунем, а бутылочка находится рядом; вновь – женщина, которая красиво встряхивает волосы, и опять бутылочка с шампунем (кажется, что с каждым встряхиванием количество волос у женщины увеличивается). Таким образом, увидев этот шампунь на прилавке, покупательница неизбежно отождествит его с хорошими волосами и красивым лицом.

Широкое распространение получила техника рассеивания (другое название – техника встроенных сообщений). Суть ее состоит в том, чтобы составить текст внушение и затем «растворить» его в каком-то рассказе нейтрального содержания, обозначив неким способом значимые слова (составляющие текст внушение).

Анализ вербальных и невербальных средств коммуникации в рекламных текстах на материале трансляций телевизионного канала «НТВ» (2007 г.) позволяет сделать следующие выводы:

1. В телерекламе невербальные знаки несут в несколько раз больше информации, чем вербальные. Это связано с тем, что телереклама, воздействуя на психику человека, не требует повышенной сознательности и критичности при восприятии внушаемого содержания. Сила воздействия зависит от наглядности, доступности, образности и лаконичности информации.

Из средств невербальной коммуникации в рекламных текстах на телевидении использованы громкость голоса, паузы, темп речи (экстралингвистика), тембр речи (паралингвистика), мимика и жесты (кинесика), изображение и цвет (визуальное общение).

2. Вербальные знаки оформлены по-разному: как прозаическое произведение; в форме прямой речи; как поэтическое произведение (дистихом и терцетом).

При составлении рекламных текстов на телевидении использованы стилистические тропы и стилистические фигуры. Наиболее распространенными видами тропов являются эпитет, сравнение, олицетворение, метафора, литота.

Из стилистических фигур употреблены анафора, композиционный стык, кольцо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зазыкин В.Г. Психология в рекламе. – М.: ДатаСтром, 1992. – 231 с.
2. Фрейд З. Тотем и табу. – Тбилиси, 1991. – 198 с.

SUMMARY

Advertising, being important means of mass media in the system of ethnic communication makes a great impact on the forming stereotypes of public linguistic behaviour. However it is a developing sphere of activity with its rules still being only set up. There are no publications that analyse linguistic peculiarities of the advertisement and give any recommendations to make it expressive, literate and meeting ethic and aesthetic traditions of the Russian people. The article deals with verbal and non-verbal means of communication in advertising texts on the material of TV channel «NTV» (2007).

Юлія Жарікова

КАРТИНА СВІТУ ТА ЇЇ ВІДОБРАЖЕННЯ У ФРАЗЕОЛОГІЧНОМУ СКЛАДІ МОВИ (НА МАТЕРІАЛІ РУМЕЙСЬКОЇ МОВИ)

Статтю присвячено відображенню картини світу та мовної картині світу у фразеологічному складі мови, який яскраво виражає національне світосприйняття, національну культуру, ментальність етносу, побут, звичаї та традиції.

Ключові слова: картина світу, мовна картина світу, фразелогія, національна культура.

Картина світу є центральним поняттям концепції людини, що виражає специфіку буття.

Оскільки у формуванні картини світу беруть участь усі сторони психічної діяльності людини, починаючи з відчуттів, сприйняття, уявлень і закінчуючи вищими формами – мисленням і самосвідомістю людини, то будь-яка спроба виявити якийсь один процес, пов'язаний з формуванням картини світу у людини, неодмінно закінчиться невдачею. Людина

відчуває світ, споглядає його, осягає, пізнає, розуміє, осмислює, інтерпретує, відображає, перебуває в нім, уявляє собі «можливі світи». Образ світу виникає в різних актах світовідчуження, світобачення, світосприймання, в актах переживання світу як цілісності. Свідомість людини, що формує ідеальний образ зовнішнього світу, є не лише знання про об'єкт пізнання, що протистоїть суб'єктові, але також деяким емоційно забарвленим «переживанням», а в емоціях гносеологічна протилежність суб'єктивного і об'єктивного зникає, так що суб'єкт і об'єкт «переживаються» як щось єдине [6, с.20].

Функції картини світу витікають з природи і призначення в людській життєдіяльності світобачення, складовою частиною якого і є картина світу. Світобачення має дві базисні функції – інтерпретативну (здійснювати бачення світу) і витікаючу з неї регулятивну (служити орієнтиром у світі, бути універсальним орієнтиром людської життєдіяльності). Ці ж функції виконує і картина світу. Без картини світу як глобального образу світу не могла б здійснитися у всій своїй повноті життєдіяльність людини як біосоціальної істоти. На образ світу, що становить ядро світобачення людини, спирається людина в своїй соціокультурній діяльності. Без картини світу неможливим виявилось б людське спілкування і взаєморозуміння. Без неї не зміг би існувати весь соціокультурний організм з його механізмами трансляції і відтворення досвіду.

Картина світу – стрижень інтеграції людей, засіб гармонізації різних сфер людської життєдіяльності, їх зв'язки між собою. Картина світу як цілісний образ дійсності опосередковує всі акти людського світосприймання. Вона лежить в основі всіх актів світобачення, дозволяє осмислювати локальні ситуації в світі, події, що здійснюються в нім, допомагає створювати суб'єктивні образи об'єктивних локальних ситуацій.

Картина світу є базисним компонентом світобачення людини, тому сприяє тісному зв'язку і єдності знання і поведінки людей в суспільстві. Вона підкріплює цю єдність тенденцією до уніфікації плюралістичних образів реальності, прагненням до моністичного бачення дійсності [6, с. 25].

Мовна картина світу – це відбитий засобами мови образ свідомості-реальності, модель інтегрального знання про концептуальну систему уявлень, що репрезентуються мовою. Мовну картину світу прийнято відмежовувати від концептуальної, або когнітивної, моделі світу, яка є основою мовного втілення, словесної концептуалізації сукупності знань людини про світ [5, с. 44].

Мова – скарбниця національної культури народу. Весь життєвий досвід і всі досягнення культури фіксуються в мові, знаходять в ній дзеркальне відображення. Мова є формою вияву національної ментальності кожного народу. Національна ментальність є змістом національної мови. Мова, за допомогою якої найточніше, найповніше виявляється думка, дає змогу виявитися назовні ментальності народу, в якій у найбільш сконденсованому вигляді відбилися особливості життя і діяльності народу протягом століть, а в зв'язку з цим і вся своєрідність його сприйняття світу, його поглядів на нього [8, с.166]. Як зазначає В. Б. Касевич, «людина живе в світі мови («мова – будинок буття», за Хайдеггером), все, з чим вона має справу, дано їй через мову і переступити через мову, вступивши в безпосередній контакт зі світом, людина не в змозі» [2, с. 178]. Мова і породжувані нею тексти відображають когнітивні і культурні стереотипи відповідного співтовариства [2, с.260].

Національний компонент значення виявляється в одиницях всіх рівнів мови, але особливо чітко він простежується в лексиці, фразеології,

афористиці, правилах мовного етикету, текстах. Тому при вивченні будь-якої мови, особливо нерідної, необхідно враховувати один нюанс: будь-яка мова виражає національний дух і відображає національну культуру народу – носія цієї мови. Мова тісно пов'язана з національною психологією і з національною самобутністю народу, є засобом передачі національних традицій, стереотипів, звичок.

Національна специфіка мови може виявлятися на різних її рівнях, але найбільш яскраво вона представлена у фразеології, і не тільки в окремо взятому фразеологізмі, а й у всій фразеологічній системі.

У сфері фразеології виражається національний спосіб світосприйняття. Національний світ – це єдиний космос, у якому злиті людина та історичне природне оточення, яке впливає на соціальну психологію етносу, формує національний характер та визначає спрямованість практичної діяльності людини.

Вивчення семантики і внутрішньої форми фразеологічної одиниці дозволяє через усвідомлення смислових і питомих орієнтацій, зафіксованих у них, встановити особливості світобачення народу і реконструювати культурно-мовні архетипи, які розуміються як культурні першообрази, уявлення-символи про людину, її місце в світі та суспільстві. Саме фразеологічні вирази становлять найбільший інтерес у цьому плані, адже вони безпосередньо відбивають позамовну дійсність і мають образно-символічну основу. Дослідження фразеології у лінгвокультурологічному аспекті дозволяє виявити специфічні риси менталітету нації, що зумовлені особливостями світосприйняття, системою моральних вимог, норм, цінностей і принципами виховання.

Процес розуміння й аналізу фразеологізмів як мовних знаків національної культури – це шлях до пізнання менталітету народу.

Національно специфічними є ті фразеологічні одиниці (ФО), які віддзеркалюють у своїй внутрішній формі характерні особливості культури і побуту, тваринного і рослинного світу, народні звичаї, символіку. Так, наприклад, вивчаючи фольклорну спадщину греків Приазов'я слід відзначити дуже цікавий обряд, який знайшов своє відображення й у мові – обряд поховання. Він цікавий тим, що в нім, можливо, як в жодному іншому, зв'язок з батьківщиною предків у маріупольських греків виявився з особою символічністю. Померлому клали в руку монету (у Греції монету клали до рота). Гроші призначалися Харону, перевізникові душ померлих. Це була остання земна витрата, але використовувати гроші намічалось вже в іншому світі. За ці гроші Харон на своїй турі довозив душі померлих до брам Аїда, де вони зустрічалися з душами своїх далеких предків [2, с. 150]. Цей звичай відбився у фразеологізмах: «*Си паэнс эмбро, ма Харонс прата апису-с*» – Ти йдеш уперед, а Харон йде услід; «*Харонс иртын на пер канына ки тайфа-тын драман нас т ныф*» – Харон прийшов узяти когось, і всі поглянули на невістку. Тобто Харон є символом смерті у зазначених ФО.

Для фразеології кожної мови є характерними окремі образні компоненти та їх сполучення, навколо яких можуть утворюватись фразеотематичні групи. Більша частина лексем-компонентів ФО передає національні особливості завдяки усталеним народним асоціаціям, бо ФО з'являються у мові як знаки вторинної номінації дій, станів, які вже мають свої первинні назви. На основі постійних асоціативних зв'язків утворюється специфічна образність фразеологізмів, через яку постає національна специфіка мови, шляхи актуалізації семантики і форми ФО якої залежать від менталітету лінгвокультурної спільності. Специфічні обставини життя народу створюють свої, характерні тільки для однієї мови

вислови, приказки, прислів'я, що разом з іншими нормативними чинниками зумовлюють дух цієї мови, її національну самобутність. Слід відзначити, що господарський устрій надазовських греків в перші роки після переселення з Криму визначався переважно природними умовами, а також тим, що у колоністів не було потрібної кількості сільськогосподарського інвентаря для обробки землі. В умовах степу, який абсолютно міняв свою сувору подобу до весни, основним заняттям греків було вівчарство. На це, звичайно, вплинули і національні традиції, що сформувалися ще в Криму, де вівчарство також було їх головним заняттям. Тому вівчар був шанобливою людиною [2, с. 114]. Це відображено у прислів'ях та приказках. Наприклад, *«Дъыхос чубану та провата купадъ ти нышкны»* – «Без вівчаря вівці отарою не стануть»; *«Калос чубанус эш тэсира матя»* – «У гарного вівчаря – чотири ока» та ін.

Таким чином, у фразеології закодована інформація про своєрідну мовну картину світу, яка постає у процесі розгляду національно-культурних особливостей семантики ідіом.

Розвиток фразеології літературної мови за межами національної території свідчить про величезні внутрішні потенції живої мови, одиниці якої, утворюючи різноманітні, інколи зовсім несподівані сполуки, здатні передавати відтінки мислення. Аксиоматичним стало положення про те, що фразеологічний фонд мови визначає універсальність і характерні особливості будь-якої національної картини світу, що в його невичерпних надрах ми можемо дізнатися про побут того чи іншого народу, про його традиції і звичаї, про етикет поведінки, моральні настанови тощо. У грецьких сім'ях зважене слово батьків беззаперечно виконувалося дітьми. Це, як правило, робилося в спокійній обстановці, батьки дуже рідко карали дітей тілесно. Діти і без того були слухняні, поважали старших, боялися

порушити батьківське слово, його волю. Їм ні в якому разі не дозволялося не послухатися батька або матір, заподіяти комусь біль або повестися неввічливо. Навіть дорослі, одружені сини, якщо вони жили разом з батьками, негайно виконували батьківське розпорядження [4, с. 14]. Все це не могло не залишити слід у прислів'ях і приказках. Наприклад, *«Тыс тун тата-т ки т мана-т метра, атос тѣа эш сайму ах дѣавту-т та мкра»* – «Хто на батька і матір зважає, тому пошана своїх дітей дістанеться»; *«Ан иревс на се агапун та балайдѣа-с, агапа дѣафту-с т мана»* – «Якщо хочеш, щоб любили тебе твої діти, люби свою матір». Дітей змалку привчали до взаємодопомоги та взаємоповаги: *«Атѣарнос петѣен, ма то кало-т дѣулыя пемен»* – «Людина вмирає, але його добра справа не зникає»; *«Саипси тун атѣарпу, атот тѣа иси атѣарпус»* – «Поважай людину, тоді станеш людиною»

Як і мова взагалі, фразеологізми здатні відтворювати специфіку картини світу. Але картина світу не є дзеркальним відображенням навколишньої реальності, а її інтерпретацією, яка відбувається через мову. Отже, можна погодитися з тим, що різниця між мовами, більш, ніж різниця між знаками, це різниця світоглядів. Тобто, визначаючи різницю між мовами, ми водночас визначаємо різницю світоглядів. Виходячи з цього, специфіку національної картини світу можна визначити через специфіку мовного фонду.

Переважна більшість фразеологізмів має виразний національний колорит, зумовлений специфікою історичного розвитку народу та його мови. У той же час фразеологізми мають здатність накопичувати позамовну інформацію. Вони фіксують колективний досвід етносу і належать до тих мовних чинників, які розкривають специфіку національної картини світу.

Фразеологія утворюється на основі образного уявлення про дійсність і відображає побутово-емпіричний, історичний або духовний досвід мовного колективу. Цей досвід безумовно пов'язаний з культурними традиціями народу, бо суб'єкт номінації та мовленнєвої діяльності – це завжди суб'єкт національної культури, національного менталітету. Фразеологічний склад мови відображає особливості національного світобачення та самобутності народу. Подібне розуміння специфіки фразеології дозволило В. Телії образно назвати її «дзеркалом, в якому лінгвокультурна спільність ідентифікує свою національну свідомість» [7, с. 9]. Ідіоми – це «мова культури», яка «нав'язує» його носіям культурно-національне світосприйняття. Таку ж думку чітко висловив Б.О. Ларін: «Фразеологізми у власному смислі терміна завжди опосередковано відбивають погляди народу, суспільний устрій, ідеологію своєї епохи» [3, с. 156].

ЛІТЕРАТУРА

1. Джуха И. Г. Одиссея мариупольских греков: очерки истории. – Вологда, 1993. – 160 с.
2. Касевич В. Б. Буддизм. Картина мира. Язык. – Санкт-Петербург, 1996. – 288 с.
3. Ларин Б. А. О народной фразеологии // История русского языка и общее языкознание. – Москва, 1977. – 223 с.
4. Мазур П. И. Жемчужины народной мудрости. Этюды. – Мариуполь, 2006. – 40 с.
5. Манакин В. Н. Сопоставительная лексикология: Монография / Владимир Николаевич Манакин. – Киев, 2004. – 326 с.
6. Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – Москва, 1988. – 216 с.

7. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический аспект, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – Москва, 1996. – 284 с.
8. Ткаченко О. Б. Українська мова і мовне життя світу. – Київ, 2004. – 272 с.

SUMMARY

The article is devoted to the reflection of the world picture and linguistic picture of the world in phraseology of language, which brightly expresses national perception of the world, national culture, mentality of nation, way of life, consuetudes and traditions

Keywords: world picture, linguistic picture of the world, phraseology, national culture.

Марина Нетреба

ЯЗЫКОВАЯ АГРЕССИЯ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

Свобода слова змінила не тільки роль ЗМІ в суспільстві, але й призвела до якісної зміни мови й стилю публікації, манери повідомлення. У цій статті характеризуються випадки виявів мовної агресії в публіцистичних текстах, встановлюються причини її виникнення. Подається визначення терміну «мовна агресія».

Социально значимая коммуникация в современном обществе напрямую связана с обменом информацией, поскольку без нее человек «информационной эры» не мыслит своего существования. Один из основных каналов, по которому общество получает информацию, - это средства массовой информации (СМИ). Сегодня признана актуальной проблема эскалации насилия в СМИ (исследуемая лингвистами как языковая агрессия), которая заключается в характере, способе «подачи материала».

В данной статье интересным представляется рассмотрение языковой агрессии в публицистических текстах (на материале газет «2000», «Факты», «Комсомольская правда», «Комментарии» за период с 2005 по 2008 гг.).

Речевая агрессия как явление контактного плана проявляется через отношение знака к другим знакам (синтактика) и к участникам самого речевого акта (прагматика). По мнению Л. Ениной, «речевая агрессия – это сфера речевого поведения, которая мотивирована агрессивным состоянием говорящего» [4, с. 105]. Н. Муравьева считает, что речевая агрессивность проявляется в «навязывании со стороны говорящего своего речевого (а шире – коммуникативного) поведения, в отказе от диалогичности, в неумении слушать собеседника» [6, с. 111].

Таким образом, языковая агрессия может быть рассмотрена как намеренное речевое выражение негативных эмоций, обладающее инвективным прагматическим значением, произносимое с намерением причинить моральный вред адресату или вызвать его ответную реакцию.

Словесное выражение негативных эмоций, чувств или намерений в оскорбительной, грубой, неприемлемой в данной речевой ситуации форме на страницах газет может быть обусловлено следующими причинами:

1) социальные причины. Современное общество характеризуется общей нестабильностью (политической, экономической, культурной), которая определяет снижение уровня жизни при росте уровня преступности, случаи асоциального поведения, и, как следствие, тенденцию негласного поощрения общественным сознанием вербальной агрессии как неотъемлемой части кодекса речевого поведения «современной», «сильной», «уверенной в себе» личности. Кроме того, утратились механизмы, традиционно сдерживавшие проявления речевой

агресії (релігійні представлення, народні веровання, цензурний контроль, строге дотримання норм речевого етикету, категорія честі);

2) соціокультурні і власне комунікативні причини. Соціокультурними факторами, визначаючими більшу або меншу ступінь проявлення мовної агресії, є:

а) відношення до форми агресії, ступінь її порицаності в даній логосфері, мовнодумстві культурі. Наприклад, значуща ступінь соціальної лояльності до мовної агресії в сучасному суспільстві, очевидно, дозволяє погодитися з тим, що «данне явище зустрічається в нашому суспільстві значущо частіше і представлено різноманітніше, ніж, скажемо, в японській культурі, де вербальна агресія зустрічає активне суспільне осудження» [5, с. 20];

б) традиційна для сучасного суспільства форма придушення. Наприклад, в адміністративному законодавстві «нецензурна брань в суспільних місцях, образливе приставання до громадян» кваліфікується як «мелке хуліганство» і втягує накладення штрафу або адміністративного арешту. Однак в дійсності залучення до відповідальності виявляється достатньо складним, зокрема тому, що багато хто віддає перевагу не помічати мовної агресії в свій адрес, не реагувати на словесні нападки або вирішувати цю проблему самостійно - частіше за все з допомогою відповідної агресії.

Серед власне комунікативних причин поширення мовної агресії необхідно виділити наступні:

а) використання стереотипних комунікативних установок. Прикладами даних установок, зазвичай використовуваних батьками по відношенню до власних дітей, можуть бути словесні шаблони «завжди

давать сдачи», «быть лучше всех», «оправдать надежды любой ценой» и т.п.;

б) недостаточное внимание к речевой культуре и отсутствие целенаправленного обучения коммуникативным умениям;

в) патогенная коммуникативная среда в современном обществе, в котором формируется отрицательный личный опыт речевого общения конкретного индивида;

3) психологические причины.

Языковая агрессия в публицистических текстах – это, прежде всего, средство манипулирования массовым сознанием. Тот или иной предмет речи можно представить так, чтобы вызвать или поддержать в адресате агрессивное состояние и сформировать у него к предмету речи негативное отношение. Добиться подобного эффекта позволяют следующие факторы:

- немотивированное использование новых иноязычных слов;
- экспансия лексики малых социумов;
- языковая демагогия;
- метафоризация, создание специфической метафорической картины мира.

Немотивированное использование новых иноязычных слов. Существует особая группа иноязычных лексических единиц, которые используются в качестве маркеров элитарности, избранности, принадлежности к определенному социальному кругу. Так, в рекламных текстах можно встретить транслитерацию терминологических и нетерминологических иноязычных слов: «Дистрибьютер» предлагает ксероксы фирмы Canon, тонер для ксерокса, Pal-декодер» [КП. - 2006. - № 4] или «Салон-парикмахерская «Татьяна». Дизайн, наращивание ногтей, мейк-ап, косметический татуаж выполнит профессиональный татумейкер»

[Ф. - 2005. - № 16]. Если в первом тексте можно говорить о целесообразности употребления заимствований, так как они представляют собой семантически самостоятельные слова, не имеют синонимов в русском языке и являются номинациями новых реалий, то во втором тексте использование транслитерированных иноязычных элементов вряд ли можно считать оправданным. Поскольку СМИ рассчитаны на широкую аудиторию, а не на узкий круг специалистов, у читателя может возникнуть чувство собственной неполноценности, приводящее к агрессивному отношению к предоставляемой информации.

Экспансия лексики малых социумов. В современном обществе «наблюдается тенденция стирания границ между функциональными разновидностями русского языка» [1, с. 96]. Газеты заговорили «языком улицы». Иногда кажется, что журналисты ставят перед собой цель пропагандировать просторечье, жаргоны и даже бранные выражения. Если до недавнего времени можно было говорить об эмоциональном самоконтроле говорящего и соблюдении этикета, то сейчас журналисты практически не заботятся об адресате, постоянно нарушая его языковые права: «Нужно называть вещи своими именами. То, что произошло и происходит в стране, называется воровством. И воровство это подкреплено воровскими законами, принятыми Госдумой... И пусть остальные деятели «перестройки и реформ» дружно роют канал. Параллельно Беломоро-Балтийскому. Причем весело роют, с песнями. А если петь не будут - не давать им пайки. На их век этой работы хватит. А то, что не дорожат, будет ждать новых ворюг и хапуг» [2000. - 2008. - № 24].

Жаргонизация языка СМИ, в том числе прессы, замечена многими исследователями и, как правило, оценивается негативно. Так, С.И.Виноградов, обращая внимание на массовое вхождение жаргонизмов в

литературный язык, замечает, что «резко понизился порог приемлемости в использовании маргинальной и нелитературной лексики (вульгаризмов, жаргонизмов, бранных слов)» [3, с. 315]. Некоторые авторы вообще считают употребление жаргонизмов неприемлемыми в литературной речи. Так, Е.Н. Ширяев, отмечая, что «противопоставление литературного языка диалектам не может и не должно ущемлять престиж диалекта как части национальной культуры», утверждает: «Что же касается жаргонов и аргю, то есть все основания думать, что они отражают некоторый примитивный (не в лучшем смысле этого слова) тип мышления в отличие от того высокого интеллектуального потенциала, который несет в себе литературный язык» [8, с. 12]. О.Б. Сиротинина объясняет происходящее в наше время снижение речевой культуры общества тем, что широкое распространение в СМИ получили фамильярно-разговорный и средне-литературный типы речевой культуры, для которых характерно, наряду с системными нарушениями языковой нормы, использование просторечий и жаргонизмов. На этом основании она делает вывод о том, что «именно речь журналистов и писателей дает основание говорить о катастрофическом состоянии русского языка» [7, с. 246].

Языковая демагогия. «Под языковой демагогией понимаются приемы непрямого воздействия на слушающего или читателя, когда идеи, которые необходимо ему внушить, не высказываются прямо, а навязываются исподволь путем использования возможностей, предоставляемых языковыми механизмами» [2, с. 461]. Одним из приемов языковой демагогии является использование логичной формы для подачи нелогичного содержания: «Если учителя выходят на забастовку, значит, местная власть снова повысила себе зарплату. Когда учителя пойдут на выборы, вряд ли они выберут ту же местную власть» [Коммент. - 2006. - №

32]. Соединение в условной конструкции двух событий, взаимно не обусловленных, позволяет автору сформулировать в виде тезиса мысль, которую он хотел бы внушить адресату: учителя не должны голосовать за эту местную власть.

Агрессивность языковой демагогии проявляется и в том, что СМИ, используя определенные языковые средства, могут манипулировать сознанием адресата, формировать его оценочное отношение к фактам, событиям, другим субъектам и т.д.: «Очень не любит платить за свет и тепло армия. А попробуй-ка отключи хоть один военный объект в наказание за неуплату - сразу подрыв обороноспособности страны припаяют!» [КП. - 2007. - № 20]. В данном контексте армия представлена активно действующим субъектом, способным решать, платить или не платить за тепло и свет. Реальная ситуация невозможности оплаты из-за отсутствия средств подаётся как ситуация нежелания совершать действие за счет использования глагола «любить», который содержит сему 'отдавать предпочтение чему-либо'. Тем самым автор противопоставляет адресатов, которые платят за электроэнергию, армии, которая не платит, и формирует негативное к ней отношение.

Метафоризация, создание специфической метафорической картины мира. Для описания и характеристики социальных, политических, экономических процессов, происходящих в обществе, все чаще используются слова и выражения военной тематики: «Со временем врагов прибавлялось... Сначала на него обрушился шквал публикаций...» [Ф. - 2005. - № 16].

События, о которых идет речь в статье «Теледуэль: целятся друг в друга, попадают в зрителя» [КП. – 2006 - № 40], далеки от военных действий. Автор ставит своей задачей проанализировать ситуацию,

сложившуюся на телевидении, и осудить языковую агрессию ведущего, который пытается противопоставить мир телезрителей и мир телевидения, тем самым вовлекая первых в информационную войну. Метафора войны в этом случае создается за счет использования не только военной лексики, но и лексики, которая актуализирует сему 'война, боевые действия': «наскоки», «зловещий скрежет», «махание дубинками» и т.д.

Характеристика случаев проявления языковой агрессии в публицистических текстах позволяет сделать следующие выводы:

1. Языковая агрессия основана на манипуляции сознанием получателя информации, базируется на некритичном восприятии текстов. Усилению воздействия способствует ее имплицитный характер, обходящий порог сознания и воздействующий на бессознательную сферу потребителя информации.

2. Использование различных способов языковой агрессии в СМИ влечет за собой трансформацию картины мира адресата, воздействует негативно на языковой вкус и стратегии речевого поведения языковой личности, провоцирует ответную языковую агрессию.

3. Если повышение уровня экспрессивности и, следовательно, выразительности современных газетных текстов можно рассматривать как безусловно положительное явление, то обратной стороной этого процесса является ставшее приметой времени нарушение этических норм, проявляющееся в манипулятивном использовании языковых средств, повышенной инвективности, агрессивности и циничности газетного текста.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буданова Т.А. Современные тенденции в системе функциональных стилей русского языка //Социолингвистические проблемы в разных регионах мира. - М., 1996. – 210 с.
2. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира. - М., 1996. – 502 с.
3. Виноградов С.И. Язык газеты в аспекте культуры речи //Культура русской речи и эффективность общения. – М., 1996. – С.281-317.
4. Енина Л. Речевая агрессия и речевая толерантность в средствах массовой информации //Российская пресса в поликультурном обществе: толерантность и мультикультурализм как ориентиры профессионального поведения. - М., 2002. - С.104-110.
5. Жельвис В.И. Поле брани. Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира. – М.: Ладомир, 1997. – 164 с.
6. Муравьева Н. Речевая агрессия как форма проявления конфликтного сознания журналиста //Российская пресса в поликультурном обществе: толерантность и мультикультурализм как ориентиры профессионального поведения. - М., 2002. - С. 110-114.
7. Сиротинина О.Б. Русский язык в разных типах речевых культур //Русский язык сегодня. Вып. 1.: Сборник статей /Отв. ред. Л.П. Крысин. – М., 2000. – С. 180-284.
8. Ширяев Е.Н. Культура речи как особая теоретическая дисциплина //Культура русской речи и эффективность общения. – М., 1996. – С. 281-317.

SUMMARY

The freedom of speech has changed not only the role of Mass Media but it has led to the certain qualitative changes in public style language and to the manner of giving information. The article deals with a phenomenon of language aggression in this style. The author tries to find the causes of these changes. The definition of a term «language aggression» is also given in this article.

Лариса Хохрякова

ЮРИДИЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ ТА ПРОБЛЕМИ ЇЇ ВИВЧЕННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (ЗА ПРОФЕСІЙНИМ СПРЯМУВАННЯМ) У ВНЗ

У статті йдеться про юридичну термінологію як найдавніший пласт термінологічної лексики української мови. Проаналізовані основні особливості сучасної юридичної термінології, власне науковий та прикладний рівні її вивчення.

Юридична термінологія як сукупність номінацій правових явищ і понять функціонує у мовно-правових сферах законодавства, ділової документації та правничих наук. Вона являє собою великий і надзвичайно важливий фрагмент літературного словника будь-якої мови насамперед з точки зору його соціально-комунікативної та інформаційної значущості. Увага до юридичної термінології та її розбудови на власній національній основі, ступінь розробленості й упорядкування, стан і глибина її наукового вивчення – це показники рівня розвитку держави, суспільства, нації, національної свідомості і правосвідомості, національної духовної культури у різних її проявах – культури правової і політичної, мовної та інтелектуальної тощо.

Юридична термінологія є найдавнішим пластом термінологічної лексики української мови, який своїми коренями сягає глибокої дописемної старовини, коли право існувало у своїй первинній формі –

формі звичаїв і традицій. Норми звичаєвого («неписаного») права зафіксовані у перших юридичних писемних пам'ятках періоду Київської Русі: Договорах руських з греками 907, 911 і 944 рр., Правді Руській та інших документах князівського законодавства, що дають нам, як зазначав І. Франко в «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.», найстаріші зразки актового язика і юридичної термінології дохристиянської Русі X в.»[2, с. 13].

Генезис і розвиток української юридичної термінології щільно пов'язані з витокami та історією національного права, української державності і законодавства, історією української мови і науки. Становлення і формування термінології українського права відбувалось у надзвичайно складних і несприятливих історико-політичних умовах. Але навіть в умовах бездержавності «її живили соки генеалогічного коріння» і вона, розвиваючись, змінюючись, зазнавши значного впливу з боку інших мов, не тільки зберегла своє основне питоме ядро термінологічної лексики, розширила його на власній етнічно-мовній основі шляхом мобілізації внутрішніх словотворчих ресурсів, але й збагатила його іншомовними правовими термінами і терміноелементами, зокрема інтернаціональними, що спряло інтеграції української і європейської правової науки й культури [2, с. 13].

Юридична термінологія, яка функціонує у сучасній українській літературній мові, має такі особливості:

1. Переважна більшість юридичних термінів – запозичені слова, тобто інтернаціоналізми, що вживаються в багатьох мовах світу і мають одне джерело походження. Наприклад, з латинської мови, яка з давніх часів почала проникати в нашу мову, взяті такі терміни, як алібі, архів, агент, адвокат, референдум, акцепт, юриспруденція; з грецької мови –

дактилоскопія, амністія; з французької мови запозичені такі терміни, як анкета, арбітраж, паспорт тощо. Багато запозичень з англійської, німецької мов. Однак поряд з запозиченими термінами у юриспруденції використовують і власне українські: допит, злочин, свідок, позивач, позов, відповідач, очевидець тощо.

2.Юридична термінологія насичена словами, що мають особливе юридичне значення, наприклад, дізнавач, безчинство, обшук, понятий, правник, хабарник, шахрай, злочинець, суд, суддя, словосполученнями викривальний доказ, документальний доказ, незаперечний доказ, неспростований доказ, абрєвіатурами МВС, ДАІ, ОВС тощо.

Вживаються віддієслівні іменники, не характерні для загального вжитку, наприклад, притягнення, призупинення, обвинувачення тощо.

Більшість багатозначних слів визначає особливі юридичні поняття. Так, пом'якшити – зробити покарання менш суворим, стаття – певна частина тексту в юридичному документі, організатор – ініціатор злочину, епізод – частина злочинних дій тощо.

3.Юридичні терміни різні за структурою і можуть бути:

- однокомпонентними (держава, апеляція, право);
- двокомпонентними, утвореними за моделями: «прикметник +іменник» (безапеляційний вирок, кримінальний позов, неповнолітній злочинець), «іменник+іменник» (злочинність неповнолітніх, слід пограбування тощо);
- багатоконпонентними, що складаються з трьох і більше слів (безперервність судового процесу, атестація робочих місць, компенсація за невикористану відпустку, кодекс про сім'ю і шлюб.

4. Серед юридичних термінів А. Піголкін, автор книги «Мова закону», виділяє загальноживані; загальноживані, які мають в нормативному акті більш вузьке, спеціальне значення; суто юридичні; технічні [6, с. 7].

Загальноживані терміни – це звичайні слова, які набули значного поширення, найменування предметів, якостей, ознак, дій, явищ, які використовуються в побутовій мові, художній літературі, ділових документах, законодавстві. Такі терміни прості, зрозумілі. У законодавстві вони використовуються в загальноприйнятому значенні і ніякого спеціального змісту не мають (справа, закон, правопорядок, охорона тощо).

Більшість термінів, узятих з повсякденної мови, отримують в нормативному акті особливе, більш точне, спеціальне значення. Їх перевага порівняно із загальноживаними полягає в тому, що при максимальній стислості вони найточніше визначають потрібне поняття (скарга, доказ, потерпілий, грабіж тощо). Подібних термінів у нормативних актах багато. Вони складають основу юридичної термінології, несуть основне смислове навантаження в законодавстві. Важливо, щоб спеціальне значення загальноживаного терміна було очевидним. Таким термінам у законодавстві даються визначення. Якщо цього немає, значення терміна визначається, виходячи із загального контексту. При першому використанні терміна зі спеціальним значенням треба давати до нього відповідні нормативні роз'яснення.

Спеціальні юридичні терміни – це слова чи словосполучення, які позначають поняття, що відображають специфіку державно-правових явищ, застосовуються тільки в юриспруденції (юридична особа, позов, речовий доказ, касація, санкція, інкримінування, імпічмент).

У нормативних актах використовується багато термінів, узятих із різних галузей науки, культури, техніки. У літературі за ними закріпилася назва технічні терміни (комп'ютер, фонограма, плівка, піротехніка, діапозитив, дискета тощо).

У вивченні юридичної термінології можна виділити два рівні: власне науковий, що здійснюється на базі термінологічного центру НАН України вченими-юристами і термінознавцями-лінгвістами, та прикладний – реалізується у вузах юридичного спрямування.

Щодо першого рівня, то слід зазначити, що в останні роки в наукових виданнях з'явилося кілька праць, присвячених дослідженню юридичної термінології:

Артикуца Н. Проблеми і перспективи вивчення юридичної термінології // Право України. – 1998. – № 4.

Онуфрієнко Л.О. Французькі запозичення в юридичній термінології східно-слов'янських мов: парадигматичний и синтагматичний аспекти // Мовознавство. – 2002. – № 1.

Корж А.В. Ділова українська мова для юристів. – К., 2002.

На особливу увагу заслуговує стаття Н. Артикуци, який зазначає, що сучасне українське термінознавство у галузі юридичної термінології характеризується наявністю актуальних проблем, таких як:

- відтворення процесу формування української юридичної термінології у широких хронологічних рамках на фоні державно-правового та етнічно-мовного розвитку суспільства;
- реконструкція лексичного складу і структури терміносистем на всіх етапах її історії;
- показ ретроспективи змін та їх динаміки як у межах окремої термінологічної одиниці, так і цілих термінологічних об'єднань.

Невирішення цих проблем, на думку автора – суттєво збіднює нашу національну культурну історію, позбавляє можливості об'єктивно і обгрунтовано прогнозувати розвиток терміносистеми у майбутньому.

Н. Артикуца пропонує шляхи розв'язання цих проблем, які він вбачає:

по-перше, у створенні на базі термінологічного центру НАН України спеціального історико-термінологічного відділення, яке б могло розвивати важливі теоретичні та прикладні напрями термінологічної діяльності;

по-друге, у спільній роботі провідних вчених-юристів і термінознавців-лінгвістів, що дасть можливість моделювання терміносистем права.

Аналізуючи здобутки в галузі вивчення юридичної термінології, слід відзначити лексикографічні праці. Заслуговує на увагу «Словник юридичної термінології» (російсько-український). Укладачі Андерш І., Винник В., Красницька А., Полешко А., Юрчук О., виданий у 1994 р. «Юрінком» – редакцією «Бюлетеня законодавства та юридичної практики України». Словник вміщує близько 20 тисяч юридичних термінів і термінологічних сполучень російською та українською мовами. При його укладанні використані діючі нормативні акти, юридична література існуючих галузей права. Словник цінний не лише тим, що містить переклад українською мовою найбільш уживаних у юридичному обігу слів російської мови, але й слугує джерелом інформації про особливості граматичних форм написання та наголошення відповідно до останньої редакції «Українського правопису».

Російсько-українсько-англійсько-німецький юридичний словник / В. Т. Гончаренко, В. Ю. Залевська, І. Д. Кучеренко та ін. (К.: Либідь, 1995),

є першою в Україні спробою створити чотиримовний тематичний посібник для широкого кола користувачів. Він налічує близько 2500 найуживаніших термінів та виразів з різних ділянок міжнародного, кримінального, цивільного, трудового права. Ставлячи першим російський термін, автори виходили з того, що донедавна в Україні переважала юридична література російською мовою. Крім того, і ділова документація велася цією ж мовою. Тому український переклад російських термінів допоможе оволодіти українською юридичною термінологією, поширити її вживання насамперед у юридичній практиці, діловодстві, господарському спілкуванні.

Отже, в останні роки і мовознавцями, і юристами дещо зроблено в напрямі вивчення юридичних термінів, але цього замало. Робота в галузі юридичної термінології настільки складна і багатогранна, що зусиллями окремих ентузіастів-дослідників без належної підтримки з боку держави і наукової громадськості вона ще довго перебуватиме на неналежному рівні.

У вищих навчальних закладах юридичні терміни вивчаються, перш за все, на заняттях з фахових дисциплін (на понятійному рівні) та на заняттях з української мови професійного спрямування (на практичному рівні). Українська мова (за професійним спрямуванням) є однією з обов'язкових дисциплін спеціальності «Правознавство». Мета курсу - не лише систематизувати і поглибити знання студентів з української мови, здобуті ще в школі, вдосконалити навички грамотного письма, але й дати студентам матеріал, необхідний для опанування мови на рівні фахового спілкування, для розширення лексичного термінологічного запасу з метою використання в процесі навчання і подальшої роботи. Фахове ж спілкування майбутнього правника передбачає насамперед активне вживання юридичних термінів.

Яка ж робота проводиться? Насамперед у лекції на тему «Лексико - фразеологічні норми» дається поняття про термін, його ознаки, особливості юридичної термінології, наголошується на суттєвій різниці між термінами і професіоналізмами.

У подальшому на всіх практичних заняттях вважаємо за доцільне використовувати дидактичний матеріал, складений із залученням термінолексики. Студенти виконують різні види робіт, спрямовані на засвоєння юридичних термінів: виписують їх зі словників, визначають походження, лексичне значення, сферу вживання, вчать їх правильно писати, вимовляти, впроваджувати у відповідні контексти.

Особливої уваги надається поширеному явищу в юридичній термінології – синонімії та омонімії, проблемам їх взаємозаміни, наголошується на тому, що для складання проектів нормативних актів розуміння і правильний підбір синонімів і омонімів висувається на одне з перших місць. Нормативні акти, розраховані на неодноразове застосування, повинні викладатись мовою і стилем, що відповідають діям і меті права як регулятора суспільних відносин. Неточне формулювання юридичних приписів, використання синонімів та омонімів певним чином можуть відбитись на досягненні завдань, що стоять перед правом [5, с. 95].

При створенні юридичного тексту на практичних заняттях звертається увага на особливості функціонування паронімів у діловому, професійному мовленні, де неприпустиме вживання замість належного слова його пароніма, адже це може призвести до непорозуміння або взагалі до перекручення інформації, наприклад: адресат (одержувач) – адресант (відправник); норматив (показник) – нормативність(властивість); погроза (заподіяти зло) – загроза (небезпека) тощо.

Проводяться вправи на переклад юридичних термінів з російської на українську мову. Переклад правничих текстів вимагає не лише особливо обережного ставлення до передачі змісту документа, а й ретельного добору українських відповідників юридичних термінів. Помилки у перекладі, внаслідок яких змінюється значення, звужується чи розширюється сфера застосування визначень та положень документа, роблять цей документ юридично невідповідним оригіналу. Відтак і можливість застосування документа в правничій практиці стає сумнівною, може призвести до важкопередбачуваних наслідків. Щоб цього не сталося, слід пам'ятати, що труднощі при перекладі відповідників в українській мові до російського терміна зумовлюються такими причинами:

До однозначного російського терміна додається два і більше аналогів, що перебувають між собою в синонімічних відносинах (согласно приказу – згідно з наказом; відповідно до наказу; вымогательство – вимагання, вимагательство; привлечение – притягнення, залучення; отчислить – відрахувати, звільнити, відчислити).

Неточність російського терміна відтворюється українським відповідником (без промедления – не гаючи часу; разыскиваемый преступник – злочинець, що перебуває у розшуку; привлечение в качестве обвиняемого – притягнення як обвинуваченого).

На практичних заняттях зосереджується увага на відмінностях між термінами і професіоналізмами, наголошується на тому, що професіоналізми – це слова або висловлювання, властиві певній вузькій професійній групі людей, поставлених в особливі умови життя і праці. Оскільки це, як правило, звичайні слова, ужиті у незвичайному значенні або у незвичній формі, їх використання у діловому стилі неприпустиме – вони базуються на метафоричних асоціаціях, невідомих для більшості,

тому провокують двозначність (наприклад, посадити, ставка, оперативник, дах, слідак, замочити).

Отже, залучення юридичної лексики при вивченні української мови професійного спрямування дає значний навчальний ефект. Студенти, по-перше, закріплюють у свідомості лексичне значення термінів, з якими вони зустрічаються в процесі вивчення фахових дисциплін; по-друге, вчать правильно їх писати; по-третє, вчать утворювати граматичні форми від термінів і вводити їх у речення. Студенти розвивають також зв'язне мовлення, навички перекладу українською мовою юридичних текстів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андерш І. та ін. Словник юридичних термінів (російсько-український). – К., 1994.
2. Артикуца Н. Проблеми і перспективи вивчення юридичної термінології // Право України. – 1998.- № 4.
3. Гончаренко В.Т. та ін. Російсько-українсько-англійсько-німецький юридичний словник. – К.; Либідь, 1995.
4. Кожевников Г. Закони слід ретельніше редагувати // Право України. – 1993.- № 5-6.
5. Корж А.В. Ділова українська мова для юристів. – К., 2002.
6. Язык закона / Под ред. А.С.Пиголкина. – М., 1990.

SUMMARY

The article defines the juridical terminology as the eldest level of terminological linguistics of the Ukrainian language. The main features of modern juridical terminology, scientific and applied aspects of studying have been analyzed.

Володимир Швець

АНТРОПОНИМЫ В АРГО ПРЕСТУПНОГО МИРА ГРЕЦИИ

Стаття є спробою дослідження арго деяких соціальних груп сучасної Греції. Робиться семантико-морфологічний, а також етимологічний аналіз антропонімів, які входять у його склад.

Язык того или иного этноса обычно представлен рядом вариантных форм. Каждая из них характеризуется своим инвентарем лексических средств. Каждое слово или фразеологизм либо принадлежит языку в целом, либо ограничено в своем употреблении в одной из вариантных форм языка.

Наддиалектной, кодифицированной формой является литературный язык. Ему противостоит множество территориальных диалектов, которые не кодифицируются. Некодифицированной формой языка являются также просторечие и жаргоны (арго, сленг). [7, с. 17]

Эти формы являются неотъемлемой частью языка, поэтому их изучение необходимо для восприятия языковой картины мира в целом, что обуславливает актуальность данной темы.

Материалом для исследования послужили отобранные методом сплошной выборки из словаря лексические единицы, характерные для языка преступного мира Греции 50-80х годов XX века.

Арго – одно из самых противоречивых явлений языковой культуры. Оно настолько сильно подвержено стремительным изменениям, что его изучение и особенно фиксация становятся проблематичным. Вычленить его как замкнутую систему, как объект наблюдения можно только условно. Поэтому филологам крайне сложно установить строгие терминологические рамки с четкими определениями составляющих предмета исследования. По поводу арго и жаргонов лингвисты создали свой жаргон, причем, в отличие, например, от носителей «блатной

музики», сами лингвисты понимают друг друга не всегда. Тем не менее, представляется необходимым дать краткий обзор мнений современных исследователей по этому вопросу, в частности, оценку терминов жаргон, арго и сленг в англо- и франкоязычной лингвистике. [6, с. 94]

Термины «жаргон» и «арго» пришли в русскую лингвистику из французского языка, а «сленг» – из английского. Во французской лингвистике встречаются диаметрально противоположные толкования этих слов. Малый словарь Робер дает общеупотребительное значение термина арго – «язык криминала» и лингвистическое – «нетехническая лексика, используемая некоей социальной группой». Этимологически арго – «corporation des gueux» – сообщество злоумышленников. Жаргон в Робере объясняется как неправильный, искаженный или искусственно созданный язык, понятный только членам конкретной группировки. Однако составители словаря из Библиотеки Ларусс считают, что именно термин арго (а не жаргон) обозначает «совокупность слов и выражений, используемых людьми одной социальной и профессиональной группы с целью выделиться на фоне других социальных объединений». Термин «сленг» в Ларуссе отсутствует, а в Робере и Ашетт поясняется как «английское арго».

В англоязычном языкознании наблюдается более четкое разграничение терминов жаргон и арго, хотя и здесь эти слова нередко взаимозаменяемы. Так, в словаре Мерриам Уэбстерс и в Оксфордском толковом словаре значение «тайный, засекреченный язык» принадлежит термину арго, а профессиональная лексика входит в семантическое поле жаргон. В оценке этих понятий по критериям «экспрессивность», «цель создания» и «круг носителей» составители словарей не солидарны, а иногда имеют противоположное мнение. Англо- и франкоязычное

языкознание отмечает множество тенденций в изучении подсистем языка и не имеет однозначного отношения к терминам арго, жаргон, сленг и т.п.

Современные лингвисты тайну арго исключают. По мнению Липатова А. Т., создание искусственного языка – непомерно большой труд даже для специалиста, поэтому злоумышленники общаются на обыкновенном вульгарном наречии, лишенном склонности к языковой игре. [1, с. 34-36]

В современной лингвистике термин арго преимущественно используется в значении «воровской язык». Существует представление об арго как о тайном языке малой группы. Но, в любом случае, для многих ученых значение термина связано с герметизацией словесного общения. [4, с. 15]

Причинами возникновения арго многие лингвисты считают:

Люди хотят общаться друг с другом в присутствии чужих, оставаясь непонятыми.

Желание скрыть секреты своего ремесла и торговли.

Необходимость в изоляции от враждебно настроенных сил.

Стремление к речевой выразительности.

Основными функциями арго являются:

1. Конспиративная. Арго вырабатывается стихийно, многие слова могут перейти из арго в обычный разговорный язык (существуют такие слова, которые перешли к нам из арго разбойников XVII в.), более того, в наше время в язык проникает все больше слов «деклассированных» (свидетельство их возрастающей активности). Тем не менее, арго непонятно для непосвященных, и это преступный мир использует в своих целях.

2. Опознавательная. Арго – пароль, по которому узнают друг друга деклассированные элементы.

3. Номинативная. В арго существует большое количество слов и фразеологизмов, которые используются для обозначения тех или иных предметов и явлений, для которых нет эквивалента в литературном языке.

4. Мироззренческая. Сниженность и вульгаризм воровской речи – особенность нашего восприятия, а в восприятии самого вора она носит героический, приподнятый характер. [1, с. 39-40]

Арго деклассированных элементов существовало еще в глубокой древности. Некоторые исследователи считают его искусственным и тайным языком, но это вопрос достаточно спорный. Так, академик Лихачев Д.С. определяет такой подход как «донаучный». Еще в 1938 г. он писал:

«...Донаучный взгляд... толковал арго как результат некоего «*contrat social*», заключаемого арготирующей группой с целью сокрытия своих замыслов и действий от могущих их подслушать представителей чуждых слоев населения.

Это представление, не всегда являвшееся фактом наблюдения, а скорее бывшее некоторой абстрактной попыткой истолкования арго, имело неоспоримые достоинства и дожило в той или иной форме до наших дней...

Однако объяснение это не может быть принято в настоящее время даже в компромиссных формах, так как, будучи логически и последовательно применено, оно влечет за собой целый ряд следствий, приводящих к абсурду посылки. [3, с. 42]

А вот что думает академик по поводу арго уголовников в частности:

«Называть воровскую речь тайной и условной только потому, что она нам непонятна, так же наивно, как и называть иностранцев «немцами», потому только, что они не говорят на языке туземцев. Так же наивно предположение, что вор может сохранять конспирацию, разговаривая на своем «блатном языке». Воровская речь может только выдать вора, а не скрыть задумываемое им предприятие: на воровском языке принято обычно говорить между своими и по большей части в отсутствие посторонних.

То, что воровская речь не может служить для тайных переговоров, должно быть ясно, поскольку ее насыщенность специфическими арготизмами не настолько велика, чтобы ее смысл нельзя было уловить слушающему. Воровская речь полна слов и выражений, которые только слегка видоизменяют обычное русское значение, о смысле которого легко догадаться и которые нельзя объяснить простым засекречиванием...

Обычная речь вора так же естественна и не условна, как и речь представителя любой другой социальной группы. Законы развития всякого языка – ее законы...

Воровская речь должна изобличать в воре «своего», доказывать его полную принадлежность к воровскому миру наряду с другими признаками, которыми вор всячески старается выделиться в окружающей его среде, подчеркнуть свое воровское достоинство: манера носить кепку, походка, татуировка...

Употребление воровского слова для снижения, вульгаризации своей речи доказывает, что говорящий не принадлежит к воровской среде... Общераспространенное мнение о воровской речи, искажающее настоящее положение вещей, основано на речи именно этих «блатыканых». Сниженность и вульгаризм воровской речи – особенность нашего

восприятия. Она искажена с точки зрения нашей языковой системы, но в восприятии самого вора она носит героический, приподнятый характер... [2, с. 68-69]

Все сказанное выше в полной мере относится и к новогреческому языку. Значительное количество арготической лексики относится к полю «полицейский – преступник»:

τσίλια: от итал. *ciglia* (бровь), *aguzzare la ciglia* (внимательно наблюдать) – полицейский: *Ηταν έτοιμοι να τον πιάσουν το Βαγγέλη, αλλά κείνη την ώρα φανήκανε δύο τσίλιες... και τους γλύτωσε ο λεγόμενος*. Они уже были готовы схватить Вангелиса, но в этот момент появились двое полицейских, и он ускользнул.

τζανταρμάς: от франц. *gens d'armes* – полицейский: *Μην πας στην πλατεία – θα βρείς ένα σωρό τζαντάρμες!* На площадь не ходи – там целая куча полицейских.

σαραντακορώνας: *σαράντα* (сорок) + *κορώνα* (кокарда) – полицейский: *Βλέπεις αυτόν τον σαραντοκορώνά; Είναι ο γείτονάς μας*. Видишь этого полицейского? Это наш сосед.

σπιά (полицейский): *Δε θα ήθελα να γίνω σπιά εγώ*. Я бы не хотел быть полицейским.

δάσκαλος (учитель; полицейский): *Μόλις βγήκαμε από το τραίνο, μας φώναξε ο δάσκαλος και μας είπε να τα μαζέψουμε και να φύγουμε*. Как только мы сошли с поезда, нас подозвал полицейский и велел нам собираться и убираться.

χαφιάς: (от тур. *hafiyе* – шпик, стукач): *Μάζεψε τη γλώσσα σου μην πάρει μυρωδιά ο Βαγγέλης που είναι χαφιάς*. Ты попридержи-ка язык, как бы этот стукач Вангелис чего не пронюхал.

σουπιά: от др.греч. σηπιά (сепия) – стукач: Η μόνη σουπιά στο τάγμα μας ήτανε ο Πέτρος, γι'αυτό στο τέλος την πλήρωσε με το τομάρι του. Единственным стукачом в нашем батальоне был Петрос, и в конце концов он поплатился собственной шкурой.

καρφωτής: от καρφώνω (забивать гвозди) – стукач: Που να ξέρω εγώ αν είναι καρφωτής ή όχι; Откуда мне знать, стукач он или нет?

μούτρο: от итал. mutria (морда; рецидивист): Τον ξέρει καλά η αστυνομία πως είναι μούτρο. В полиции хорошо знают, что он рецидивист.

παρανομίας: от παρά (через) + νόμος (закон) – преступник: Αν είναι 40 χρονών, τα 20 είναι κρατητήριο, γιατί είναι συστηματικός παρανομίας. Если ему 40, 20 из них он отсидел, потому что он – систематический преступник

πρασσάς: от το πράσο (лук-порей) – карманник

λαχανάς: от το λάχανο (капуста) – карманник: Τόσους λαχανάδες και πρασσάδες δεν έχεις ξαναδεί πουθενά! Стольких карманников ты еще нигде не видел!

σαлтаδόρος: от итал. saltadore (делающий сальто) – вор автомобильных запчастей: Ολη η πλατεία Κάνιγγος τον ξέρει για салтаδόρο και δεν του αγοράζει κανείς τίποτα... Вся площадь Канингос знает, что он вор запчастей, и никто у него ничего не покупает...

καμπριολέρ: от франц. cabriolet – угонщик: Να σου πω από που είναι τα λεφτά του –είναι καμπριολέρ. Я тебе скажу, откуда у него деньги – он угонщик.

καλντεριμιτζής: от тур. kaldirim (мостовая) – мелкий уличный воришка: Ο Γιάννης καλντεριμιτζής; Δε μπορώ να το πιστέψω ρε φίλε! Яннис – мелкий воришка? Дружище, да я не могу в это поверить!

κοντραμπατζής: от итал. contrabbando – контрабандист

κατσιρματζής (контрабандист): Σ'αυτή τη γειτονιά όλοι είναι κοντραμπατζήδες και κατσιρματζήδες. В этом квартале все контрабандисты.

В связи с повсеместным распространением наркомании, лексика новогреческого языка обогатилась соответствующими антропонимами-арготизмами:

ενεσάκιας: от η ένεση (инъекция) – наркоман: Μη δοκιμάζεις ποτέ! Θα γίνεις ενεσάκιας στο άψε-σβήσε! Никогда не пробуй! Станешь наркоманом в один момент!

βελονάκιας: от το βελόνι (иголка) – наркоман: Τον πιάσανε το Γιάννη και καλά να πάθει ο βελονάκιας. Янниса посадили, и так ему и надо, наркоману.

πρεζόνι: от итал. presa (шепотка наркотического порошка, понюшка) – наркоман: Αυτή είναι η κατάσταση που όλο κυνηγούν τα πρεζόνια. Это то состояние, за которым постоянно охотятся наркоманы.

χοχλαράκιας: от χοχλάζω (варить, кипятить) – наркоман: Ξέριες τι χοχλαράκιας είναι αυτός; Χαμένο κορμί, τίποτε άλλο! Знаешь, какой он наркоман? Пропадающая душа и больше ничего!

Одной из самых многочисленных групп являются антропонимы, характеризующие женщин:

βακέττα: от итал. vacchetta (телка, корова) – перезрелая, но молодящаяся женщина: Την είδες νύχτα και σου φάνηκε νέα, άμα τη δείς σήμερα, τότε θα καταλάβεις τι βακέττα είναι... Ты ее видел ночью, поэтому она показалась тебе молодой, но если ты посмотришь на нее днем, увидишь, какая она старуха...

καλή: от καλός (хороший, добрый) – любовница: Ηρθε η καλή του και τον πήρε μόλις μπήκαμε στην ταβέρνα. Не успели мы зайти в таверну, как пришла его любовница и забрала его.

καλτάκα (дерзкая, несдержанная женщина): Ξέρεις τι καλτάκα είναι; Οποιονε πιάσει στο στόμα της, δεν τον ξεπλένει ούτε η θάλασσα. Знаешь, что это за дерзкая баба? Кто к ней на язык попадет, того уже и море не отмоет.

καλτνεριμιτζού (уличная девка): Μας παραστάνει τη μεγάλη κοκότα και είναι χρόνια καλτνεριμιτζού. Хотя она и представляется кокоткой, на самом деле она уличная девка.

κάρια (некрасивая, но раскрашенная женщина): Μας μπλέξανε κάτι κάριες σε κάποιο κέντρο και μας ξεβηδώσανε όλη νύχτα στη Σάμπα! Нас подцепили какие-то размалеванные дурнушки в каком-то кабаке, а потом всю ночь в Самбе гуляли!

каσόμπρα (неряха с дурными манерами): Πάω εγώ με τετοιες κασόμπρες; Разве я хожу с такими неряхами?

καχπέ (нахальная, распущенная женщина из нижних слоев общества): Μα δεν ντρέπεσαι να γυρίζεις ακόμα με αυτή τη καχπέ; И не стыдно тебе с этой нахальной девкой гулять?

каψούρα: от καίω (гореть), αор. εκαψα – горячая, страстная женщина: Είναι καψούρα, γιαυτό κάνει έτσι άμα τον βλέπει. Она женщина горячая, поэтому и делает так, как только его увидит.

κερκεφώ (развратная, никчемная женщина): Αυτός ο κακομοίρησήτανε καλός, αλλά αυτή ήτανε κερκεφώ! Он-то, бедный, был неплохим, а вот она – развратная, никчемная баба!

κλώσσα (наседка; кокетка): Οποτε πήγα σπίτι της, το βρήκα γεμάτο σερνικούς – είναι μια κλώσσα! Когда я к ней зашел, у нее полон дом был мужиков – она такая кокетка!

κουνέλω: от το κουνέλι (кролик) – женщина, у которой много любовников,

гулящая: Αργησε, αλλά ψώνισε απο σβέρκο! Αρραβονιάστηκε μια κουνέλω! Он ждал долго, но купил кота в мешке! С такой гулящей обручился!

κούρβα: от лат. curva (кривая), по др. версии от слав. курва – потаскуха: Τάχα χάσει με δαυτή – γιόσσες, έχω δει κασόμπρες, αλλά τέτοια κούρβαδεν έχω ματαδεί στη ζωή μου! Я с ней прямо потерялся – видел я шлюх, видел распутниц, но такую потаскуху – впервые в жизни!

λάγια: от алб. laj – падшая, опустившаяся женщина, шлюха: Εχετε γούστο τώρα να τα τσουγκρίσετε για μια λάγια! И охота вам ссориться из-за какой-то шлюхи!

μαμούρα: от μαμά (мама) – сварливая, своенравная женщина: Από τότε που έμπλεξε ο άνθρωπος μ'αυτή τη μαμούρα, δε ξαναγέλασε... С тех пор, как этот человек связался с той сварливой бабой, он ни разу не улыбнулся...

μαντάμ: от франц. madame (женщина, дама) – владелица публичного дома: Από πού νομίζεις πως τάχτισε τα δυο σπίτια; Εκανε 20 χρόνια μαντάμ! Откуда ты думаешь она два дома построила? Да она 20 лет публичным домом владела!

μενέλω (неверная жена): Αν την ξέρω ρωτάς; Αυτή τη μενέλω; Ты спрашиваешь, знаю ли я ее? Эту неверную жену?

μπαχατέλλα (перезрелая, стареющая женщина): Μα ο Σήμος είναι αετός – πώς τα κατάφερε και του κόλλησε αυτή τη μπαχατέλλα; Но Симос же красавец – как же умудрилась его подцепить эта перезрелая баба?

μπουρού: от тур. boğu (сирена) – рупор; крикливая женщина: Μη της μιλάς, γιατί είναι τόσο μπουρού, άμα αρχίσει, που θα πρέπει να τη σκοτώσουμε για να σταματήσει... Ты с ней и не говори, она такая крикливая, если начнет, то придется ее убить, чтобы остановить...

νάτο (теща): Μας τσάκωσε με τη Μαρώ στην ταβέρνα το νάτο. Μη ρωτάς τι έγινε! Нас с Маро в таверне застукала теща. Что там было – не спрашивай!

ντουντού (супруга, дорогая, любимая): Ελα ντουντού, μη κάνεις φασαρία για τίποτα! Дорогая, ну не делай шума из ничего!

σακολέβα: от ср.греч. саκολαίβα (тип парусного судна) – толстуха: Είδαμε στο δρόμο μια σακολέβα που δεν μπορείς να φανταστείς! Мы сегодня такую толстуху на улице видели, ты себе и представить не можешь!

σαρμούτα (толстуха): Εμπήκε στο αμάξι μου μια σαρμούτα που αναστενάξανε τα λάστιχα! И тут ко мне в тачку села такая толстуха, что резина аж застонала!

τσέτα (мужеподобная женщина, бой-баба): Μη τσακώνεσαι μ'αυτη τη τσέτα – θα βρείς το μπелά σου! Ты с этой бой-бабой и не связывайся – а то узнаешь, где раки зимуют!

φουγάρω: от фουγάρο (труба, дымоход, заядлый курильщик) – нудная
женщина: Αν θα πάμε για σπασοκέφι, κύτα μη φέρεις τη Σοφία τη φουγάρω και

πάνε τσάμπα τα φράγκα. Если пойдем повеселиться, смотри не притащи эту нудную Софию, а то зря деньги потратим.

φουντουξού (лгунья, сказочница): Μη δίνεις σημασία στα λόγια της, είναι φουντουξού. Ты на ее слова внимания не обращай, она сказочница. [Καλετανάκι 1989]

Что касается заимствований, в пласте арготической лексики их немало. Одним из главных источников заимствований является итальянский

язык: τσίλια, μούτρο, κοντραμπατζής, πρεζόνι, σαлтаδόρος, βακέττα.

Значительное количество слов заимствовано из турецкого языка: καλντιριμιτζής, χαφιές, μπουρού, κατσιρματζής.

Отдельные арготизмы заимствованы из французского языка: τζανταρμάς, камприолёр, манτάμ.

Однако корни большинства единиц арготической лексики находятся в древнегреческом языке.

Рассматривая арготизмы с точки зрения словообразования, следует отметить, что здесь наблюдается большое разнообразие словообразовательных моделей как внешнего, так и внутреннего характера:

- * префиксация: παρανομίας;
- * аффиксация: καλτεριμιτζής, κοντραμπατζής, κατσιρματζής, ενεσάκιας, βελονάκιας, καψούρα, μαμούρα и др.;
- * словосложение или юстапозиция: σαραντακορωνάς;
- * сохранение формы заимствованного слова без прибавления характерных для новогреческого языка суффиксов и окончаний: камприолёр, манτάμ, καχπέ;

* семантические изменения лексем, переосмысление значения: δάσκαλος, μπουρού, μούτρο, κλώσσα, σακολέβα и др.

Таким образом, можно сделать вывод, что среди словообразовательных моделей арготической лексики преобладают аффиксация и переосмысление значения, что в целом характерно для новогреческого языка-нормы. Существенным источником пополнения лексикона являются также заимствования, в основном из итальянского, турецкого, французского языков.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабина А.Н. Терминологическое поле в исследованиях молодежного социолекта // Язык и речь как объекты комплексного филологического исследования: Межвузовский тематический сборник. – Уфа, 2000.
2. Лихачев Д.С. Арготические слова профессиональной речи. – М.: Наука, 1938.
3. Лихачев Д.С. Черты первобытного примитивизма воровской речи. – М.: Наука, 1935.
4. Сидоров А.П. Из истории русского уголовно-арестантского арготического // Язык и речь как объекты комплексного филологического исследования: Межвузовский тематический сборник. – Уфа, 2000.
5. Сусов И.П. Введение в теоретическое языкознание. – М.: Наука, 1989.
6. Хомяков В.А. Некоторые типологические особенности нестандартной лексики английского, французского и русского языков // Вопросы языкознания, 1992, № 3.
7. Καλετανάκι Β. Λεξικό της πιάτσας. Αθήνα: Αλθείος, 1989.

SUMMARY

The given article is an attempt of researching different types of argot in various social groups of Greece. The semantic and morphological as well as etymological analysis of different lexemes is made, lexical structure is examined. Actuality of the research is caused by the fact that the present phenomenon is insufficiently explored.

Ірина Соколова

ФОРМУВАННЯ ФІЛОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ ФАХІВЦІВ У КОНТЕКСТІ МОВНОЇ ОСВІТИ

У статті обґрунтовується структура та зміст професійної компетентності викладача-філолога у складі загальних, загальнопрофесійних, професійно-предметних компетенцій. Визначено рівні її сформованості (творчий, продуктивний, репродуктивний, базовий) як результат професійної підготовки фахівця у вищому навчальному закладі.

Сьогодні в основі гуманітарної парадигми вищої освіти – компетентнісний підхід до формування загальноєвропейського консенсусу у визначенні ступенів, академічних кваліфікацій та компетенцій випускника, що здобуває освітньо-кваліфікаційний рівень бакалавра або магістра філології. Цей підхід обґрунтовано на міжнародному рівні: він обговорювався на симпозіумі Ради Європи «Ключові компетенції для Європи», основні положення задекларовано у «Меморандумі з питань навчання впродовж життя», розробленому Європейською комісією (2001 р.). Результатом виконання проекту «Налагодження освітніх структур», що був реалізований з ініціативи Європейської комісії, Європейської асоціації університетів став відбір 30 загальних (інструментальні, міжособистісні, системні) та 14 спеціальних компетенцій для першого (бакалавр) та другого (магістр) ступенів [1]. У документі «Загальноєвропейські рекомендації з мовної освіти:

вивчення, викладання та оцінювання» (Страсбург, 2003), розроблених провідними науковцями за координаційною участю Ради Європи з питань співпраці у галузі культури, відображено останні наукові досягнення в галузі мовної освіти і технологій підготовки вчителів англійської мови [2, с. 24-29]. Особливо слід наголосити на практичній спрямованості Рекомендацій для розробки галузевих та стандартів вищих навчальних закладів для підготовки майбутніх учителів-філологів. Тут виділені компетенції, що слугують для людини мовою спілкування (лінгвістичні, соціолінгвістичні, прагматичні), та ті, що не є власне лінгвістичними: загальні та комунікативні мовленнєві.

Соціальне значення якісної професійної підготовки майбутнього вчителя або викладача-філолога, необхідність розробки й обґрунтування концепції і компетентнісної моделі професійної підготовки за філологічними спеціальностями, одна з яких “іноземні мови”, актуалізували вибір проблеми нашого дослідження. Завдання ж лежать у площині виділення та обґрунтування змістовного наповнення компетенцій майбутнього вчителя у контексті сучасних освітніх парадигм, тенденцій філологічної освіти, що постають перед вищою школою в останнє десятиріччя.

В процесі дослідження ми виділили такі компетенції: загальні, загальнопрофесійні, професійно-предметні у складі професійної компетентності вчителя-філолога, що є результатом його професійної підготовки на мовних і філологічних факультетах вищих навчальних закладів. Розглянемо це детальніше.

Загальні компетенції визначають стратегію існування людини у суспільстві, тактику дій особи у різних сферах діяльності, зумовлюють набуття нею нового соціального досвіду, навичок практичної діяльності, забезпечують людині здатність самовизначитися у полікультурному

середовищі, виконуючи різні ролі: громадянина, студента, члена сім'ї, робітника, друга, споживача, клієнта, виборця тощо. До них ми відносимо: соціально-політичну, загальнокультурну, самоосвітню, інформаційну, дослідницьку, міжособистісну компетенції.

Сформованість соціально-політичної компетенції означає здатність людини брати участь у спільному вирішенні проблем суспільства, поліпшенні демократичних інститутів влади; розв'язувати економічні, екологічні, інші проблеми сучасності у межах своїх повноважень. Загальнокультурна компетенція визначає світогляд людини, його культуру (мовлення, поведінки, зовнішнього вигляду); здатність діяти відповідно до типових правил поведінки у соціумі. Самоосвітня компетенція означає здатність особистості розвивати та підтримувати інтерес до різних галузей знань; самовдосконалюватися впродовж життя за допомогою формального, неформального, спонтанного видів навчання, розробляти власні стратегії, моделі і траєкторії самоосвіти і самонавчання.

Інформаційна компетенція свідчить про здатність майбутнього викладача-філолога до самостійного пошуку, аналізу, обробки необхідної інформації, використовувати інформаційні та комунікаційні технології постійного оновлення знань, удосконалення навичок, необхідних для усталеної участі в постіндустріальному суспільстві. При цьому він сам стає джерелом наукової, світоглядної і морально-етичної інформації. Дослідницька компетенція, яка є важливим елементом практичної діяльності фахівця-філолога, визначає його здатність працювати з науковими джерелами та методичною літературою, проводити дослідно-експериментальну роботу.

Сформовані міжособистісні компетенції необхідні людині для того, щоб управляти професійною кар'єрою, досягти успіху, вміти працювати

автономно і в команді, критично осмислювати та вирішувати проблеми в особистісній та професійній діяльності. Людина, якій притаманні такі якості, як відповідальність, ініціативність, креативність мислення, є конкурентоспроможною на сучасному ринку праці.

Загальнопрофесійні компетенції визначають стратегії науково-педагогічної діяльності, відображають специфіку філологічної діяльності, кваліфікаційний профіль викладача-філолога, його здатність акумулювати знання професійного “ядра” основної, другої (додаткової) спеціальності, що він опанував у ВНЗ. До цієї групи ми відносимо філологічну, психолого-педагогічну, управлінську, білінгвальну методичну, компенсаторну компетенції, формування яких в Україні відбувається на освітньо-кваліфікаційних рівнях вищої філологічної і педагогічної освіти бакалавра, спеціаліста, магістра.

У нашому дослідженні професійна підготовка майбутнього учителя або викладача розглядається в органічній єдності педагогічної і філологічної освіти. Ми виходили з того, що філологія необхідна всім, хто користується мовою, є основою будь-якої культури, вищою формою гуманітарної освіти (Д. С. Лихачов) [4, с. 78]. Майбутній вчитель мови та літератури здобуває відповідну кваліфікацію у ВНЗ, не тільки опановуючи теоретичні конструкти мови для реалізації мовної поведінки у процесі іншомовного спілкування. Справжнього фахівця відрізняє культурна чуттєвість, він відчуває себе частиною міжкультурного простору, усвідомлюючи при цьому власну причетність до певної соціокультурної, етнічної спільноти. Вивчаючи мови, реципієнт лінгвістичного досвіду набуває новий комплекс ціннісних орієнтирів її носіїв.

Філологічна освіта в системі професійної підготовки майбутнього вчителя-філолога виконує гуманітарно-гностичну, рефлексивну, особистісно-

розвивальну функції. Гуманітарно-гностична спрямована на формування у майбутнього фахівця: активного пізнавального інтересу до рідної, національної й зарубіжної культур у процесі опанування змісту професійної підготовки; умінь творчо використовувати здобуті знання для вирішення етичних і соціальних проблем у процесі конструктивної співпраці з носіями різних етнічних та інших культурних цінностей. Рефлексія зорієнтована на сприйняття й усвідомлення важливості культурного розмаїття для розвитку особистості, формування в ній етичних уявлень та оцінок, що відрізняються культурним плюралізмом, а також створення умов для перетворення їх у стійкі переконання і навички конструктивної гуманної поведінки. У процесі реалізації особистісно-розвивальної функції філологічної освіти виявляється і набуває подальшого розвитку інтерес людини до самої себе, системи цінностей, потреб, інтересів, установок, спрямованих на усвідомлення себе як особистості, а також як суб'єкта етносу, громадянина України, громадянина світу.

Ми виходимо з того, що філологічна компетенція – це сукупність мовознавчої, літературознавчої, риторичної, культурознавчої компетенцій, сформованість яких зумовлюють здатність людини філологічно мислити, розв'язувати завдання, як-от:

- у науково-дослідній сфері: дослідження мови і літератури в їх історичному, порівняльно-типологічному аспекті; педагогічного процесу і освітніх технологій;
- у практичній сфері: здійснення практичної діяльності, пов'язаної з предметною галуззю “філологія” у закладах освіти, культури, у ЗМІ, у галузі міжкультурної комунікації тощо;
- у сфері управління: здійснення управлінських функцій в процесі реалізації професійних функцій і виконання професійних завдань бакалавра,

магістра філології.

Психолого-педагогічна компетенція сприяє успішності реалізації у професійній діяльності особистісно-орієнтованої моделі взаємодії викладача із студентами. Це сприяє формуванню здатності педагогічно мислити, творчо застосовувати педагогічні технології у конкретних умовах навчання і виховання для розвитку особистості студента. *Управлінська компетенція* пов'язана із здатністю майбутнього викладача-філолога виконувати функції менеджера в вищій освіті, тобто аналізу, прогнозування, проектування, мотивації, організації, корекції, контролю, рефлексії навчально-виховного процесу та позааудиторної виховної роботи.

Вивчення іноземних мов (ІМ1, ІМ2) відбувається на основі вже накопиченого людиною досвіду знання світу, враховує знання структури рідної або ІМ1. Білінгвальна або плюрилінгвальна освіта спричиняє набуття студентами вмінь компаративного аналізу міжособистісних стосунків, цінностей, ідеалів, норм поведінки, соціальних правил поведінки, а також ритуальної поведінки у різних країнах. У процесі вивчення другої мови новий досвід узагальнюється у вигляді впорядкованої структури й сприймається особою як спосіб збагачення набутого досвіду. Тож нова лінгвістична система формується на основі існуючої («природної» або титульної мови). У такому форматі ми розуміємо компенсаторну компетенцію як здатність особи прогнозувати та долати комунікативні, філологічні, психолого-педагогічні, соціальні, методичні труднощі за умови відсутності необхідних знань, вмінь та навичок.

У процесі оволодіння рідною та іноземними мовами, завдяки спеціально організованому навчанню, накопиченню людиною соціального досвіду упродовж всього життя, формується комунікативний досвід, який інтеріоризується в процесі спілкування, як спеціально організованого

(навчання), так і спонтанного. Здатність до сприйняття іноземної мови та її використання за певними нормами і правилами сприяє набуттю людиною нового досвіду, який сприймається як засіб збагачення досвіду використання рідної мови [3].

У процесі професійної підготовки у майбутніх викладачів-білінгвів формуються вміння навчати у закладах освіти функціонально першій та функціонально другій мовам (за концепцією Н. П. Шумарової) [7, с.32]. При цьому функціонально першою є мова, якою людина користується у більшості комунікативних ситуацій, частіше думає у певний період, задовольняє власні культурно-інформаційні потреби, які здебільшого диктує соціум. Такою мовою є рідна (російська), українська мови. Іноземна мова найчастіше набуває характеру функціонально другої, яка вивчається у спеціально організованих умовах ВНЗ. Водночас, коли індивід спілкується з членами колективу рідною мовою, вона є функціонально першою, коли ж він переходить на іншу, рідна мова стає функціонально другою. Таким чином, на мовних і філологічних факультетах відбувається навчання фахівців-білінгвів, які одночасно володіють двома мовами, використовують їх залежно від умов спілкування, і здатних організувати навчання студентів-білінгвів у вищих навчальних закладах.

Ми розглядаємо білінгвальну методичну компетенцію як здатність фахівця подвійної кваліфікації адаптувати теоретичні знання білінгвальної (плюрилінгвальної) мовної освіти, методики навчання мов та літератур; реалізувати міждисциплінарні зв'язки з дисциплінами мовного, психолого-педагогічного та загальнокультурного циклів, а також здатність професійно-методичної рефлексії.

Фахова спрямованість діяльності вчителя або викладача зумовлює необхідність формування *професійно-предметних компетенцій* у площині

предметних полів спеціальностей і подвійного кваліфікаційного профілю викладача. Професійна-предметна компетенція з іноземної мови означає високий рівень духовності й інтелекту людини, свідчить про її здатність вільно висловлювати свої думки та почування в усній і писемній формі, у будь-якому стилі й жанрі, що якнайкраще відповідають ситуації спілкування. В процесі дослідження нами визначено компетенції випускників двох ступенів із врахуванням рекомендації Ради Європи [6, с. 198-206].

- *Освітньо-кваліфікаційний рівень бакалавра філологічних і педагогічних наук*

Випускник, що здобув кваліфікацію філолога-вчителя основної мови та літератури, знає етичні і правові норми, які регулюють відносини між людьми; володіє розвиненою культурою мислення, є обізнаним з основними світоглядними теоріями та концепціями в галузі гуманітарних і соціально-економічних наук. Фахівець є здатним: демонструвати знання фундаментальних філологічних, професійно-орієнтованих дисциплін, а також історію дисциплін, що вивчаються за ОПП підготовки бакалавра філології. Сформована здатність має вектор практичної спрямованості на сформовані вміння і навички: аналізувати соціальні проблеми і процеси, використовувати загальнонаукові методи дослідження в різних видах професійної діяльності; логічно і послідовно викладати засвоєні знання; критично осмислювати, узагальнювати та передавати нову інформації; правильно використовувати методи наукових досліджень у предметних галузях «філологія» і «педагогічна освіта» для вирішення професійних завдань; демонструвати розуміння загальної структури дисциплін у межах предметного поля спеціальності, а також простежувати зв'язок між галузями знань, процесів і явищ. Випускник, що здобув базову вищу освіту, є підготовленим для продовження навчання за

освітньо-кваліфікаційними рівнями «спеціаліст» або «магістр».

- *Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра філологічних
(педагогічних) наук*

- Випускник, що здобув кваліфікацію філолога, вчителя (викладача) основної мови та літератури, другої мови, здатний опанувати предметні поля спеціальностей на більш високому рівні. Він має фундаментальні теоретичні знання в галузі філології, гуманітарних та суспільних наук (зокрема, права, етики, психології, конфліктології, менеджменту, логістики, теорії управління); знає новітні мовознавчі, літературознавчі, педагогічні теорії і концепції; вміє критично відстежувати та осмислювати розвиток теорії і практики; демонструє оригінальність і творчий підхід при вирішенні професійних завдань. Успішність його науково-педагогічної діяльності, професійної кар'єри здебільшого зумовлена тим, що магістр філології: має достатню підготовку та досвід для проведення науково-дослідницької роботи в галузі філологічних, педагогічних наук; вміє самостійно проводити науково-дослідну роботу; знає сучасні інформаційні технології та вміє їх використовувати в своїй професійній діяльності.

У дослідженні ми виходили з тези про іншомовне спілкування як комунікативно-пізнавальний процес, оскільки тільки така позиція, на наш погляд, має стати пріоритетною у процесі опанування предметним полем «іноземна мова» на основі системного та комунікативно-діяльнісного підходів. Багатомірність спілкування як процесу є одночасно способом і засобом навчання, що значно розширює можливості спеціальності «іноземна мова» у вищих педагогічних навчальних закладах. Іншомовна комунікативна компетенція забезпечує успішність процесу вербальної та невербальної взаємодії особи у суспільстві; сприяє розвитку соціальної сенситивності

особистості, що найбільше виявляється в рефлексивності та емпатії. Вона є інтегрованою у предметних полях «мова» та «література» (українська, російська, рідна, іноземна). Її компонентами визначено: білінгвальний (пліорилінгвальний), мовний, мовленнєвий (компенсаторний, стратегічний, прагматичний, дискурсивний), соціокультурний, соціолінгвістичний. Розкриємо зміст кожного з них.

Мовленнєва компетенція забезпечує вироблення і вдосконалення у студентів бакалаврата та магістратури вмінь та навичок в усіх видах мовленнєвої діяльності (аудіюванні, читанні, говорінні, письмі). Мовна означає засвоєння системних знань про мову як засіб вираження думок і почуттів людини та формування мовних умінь і навичок, здатність здійснювати зіставно-порівняльний аналіз споріднених мов на будь-якому рівні: фонетичному, лексичному, стилістичному тощо. Прагматичні компетенції (дискурсивна й функціональна) – це здатність особи керувати мовленням за допомогою логічної організації в особливих функціональних цілях. Зазначимо при цьому, що здатності до вивчення мови розвиваються у процесі набуття людиною досвіду її вивчення. Вони дозволяють студентові більш ефективно й незалежно діяти згідно з новими мовленнєвими вимогами, бачити, які існують варіанти, і застосовувати певні можливості якнайкраще.

Ми виходимо з того, що соціокультурна та соціолінгвістична компетенції взаємопов'язані через поняття культурного та соціального контекстів мови і оволодіння ними має відбуватися комплексно. Якщо контекст культури передбачає знання реалій, загальних для всього народу-носія, то соціальний контекст – це знання конкретних соціальних умов спілкування, прийнятих у країні, мова якої вивчається. З цього випливає наше визначення соціокультурної компетенції викладача-філолога як здатності національної самоідентифікації, вести діалог культур (національної,

іншомовних), застосовуючи при цьому різні стратегії поведінки, долаючи міжкультурні непорозуміння, конфліктні ситуації, стереотипи в стосунках. Сформовані у людині соціолінгвістичні компетенції забезпечують здатність використовувати правила діалектного та розмовного мовлення у спілкуванні, здійснювати міжкультурну комунікацію засобами мовленнєвої та немовленнєвої поведінки носіїв мови у певних ситуаціях спілкування з метою досягнення взаєморозуміння згідно із соціальним статусом, соціальною роллю комунікаторів.

Ми ідентифікуємо особистісні компетенції фахівця філолога з обраною ним індивідуальною стратегією життєдіяльності та гуманістичною спрямованістю на науково-педагогічну діяльність, яка зорієнтована на опанування вітальними, соціальними та професійними цінностями. Виявом особистої ідентичності є аксіологічні та акмеологічні ідеали людини у *сформованих* компетенціях. Аксіологічна компетенція свідчить про усвідомлення майбутнім філологом соціальної значущості професії викладача, цінностей наукової і педагогічної діяльності в ракурсі гуманістичної педагогіки. Показником її сформованості є здатність ідентифікувати духовні цінності та ціннісні орієнтації особистості: на себе – самоутвердження («Я» – справжній фахівець і конкурентоспроможний викладач-філолог); на вихованця (людина – найбільша цінність); на педагогічні та технології науково-дослідницької діяльності; на результат власної педагогічної діяльності – (розвиток особистості учня або студента) або продукт наукової діяльності, яким є наукова стаття, навчальний посібник, рукопис дисертації тощо. Акмеологічна компетенція в ракурсі сформованої особистісно професійної «Я-концепції» уявляється як стійка, ієрархічно організована, узагальнена система знань індивіда про себе як про особистість та як про суб'єкта професійної діяльності, що включає

структурні елементи: образ «Я», самооцінку, поведінкові реакції й очікування; про особистість людини та її акме; про готовність та здатність особистості зробити професійну кар'єру успішною за умови постійного розвитку та самовдосконалення; про умови та засоби формування професійної майстерності та творчості.

У контексті дослідження проблеми вважаємо за доцільне зазначити на необхідність якісно вимірювати сформовані компетенції у здобувачів ОКР вищої освіти. За допомогою дескриптивної шкали ми визначили рівні сформованості професійної компетентності магістра-філології.

Творчий (високий) рівень характеризується цілісністю і повнотою сформованості у здобувача усіх компетенцій, що свідчать про високий рівень сформованості професійної компетентності; стійким інтересом до науково-педагогічної діяльності, сформованими ціннісними мотивами поведінки, розвиненими особистісними якостями; міцністю відповідних світоглядних переконань, активним проявом стійкої потреби та прагнення до їх удосконалення; здатністю творчо вирішувати завдання професійної діяльності завдяки іншомовної комунікативної компетенції; високим рівнем розвиненості рефлексивного мислення і здатністю до критичної та адекватної оцінки власної поведінки. Здобувачі спрямовані на досягнення високих результатів білінгвального (плілінгвального) навчання студентів, завдяки широкій поінформованості, ерудиції й системності знань з рідної, національної, ІМ (основної, другої) та культури носія-мови. Здобувачі мають здібності до наукової діяльності, сформовані вміння та навички проводити наукові розвідки, педагогічні експерименти.

Продуктивний (достатній) рівень характеризується сформованістю у випускника ОКР «магістр» компонентів професійної компетентності, але наявні знання реконструктивного характеру, які активно застосовує

здобувач на заняттях у процесі неперервної педагогічної практики; сформована система умінь розв'язувати задачі й аналізувати педагогічні та ситуації з наданням переваги реконструктивному, а не творчому характеру діяльності. Випускники відрізняються умінями здійснювати самоконтроль та давати адекватну самооцінку діяльності, що потребує спонукань до самовдосконалення. Цілісність і повнота сформованості особистісних компетенцій спостерігається епізодично. Виявляється внутрішня мотивація до науково-педагогічної діяльності. Продуктивний рівень сформованості ІКК виявляється у виконанні комунікативних завдань, самостійному виборі найбільш оптимальних засобів спілкування, здатності до організації білінгвального навчання учнів. Випускники, що віднесені до цього рівня, мають достатньо розвинені здібності, що дозволяє їм якісно вирішувати основні завдання професійної педагогічної діяльності.

Репродуктивний рівень характеризується сформованістю у здобувачів ОКР «магістр» більшості компетенцій у складі професійної компетентності, однак потреба і прагнення до їх постійного удосконалення нестійкі, або приховані. Наявні професійно-предметні знання репродуктивного характеру, перевага надається завданням репродуктивного характеру. Спостерігається пасивність при використанні знань у процесі вирішення складних педагогічних і іншомовних комунікативних ситуацій. Для цього рівня характерним є слабке рефлексивне мислення, недостатньо виражений інтерес до професійної педагогічної діяльності. У цілому випускники виявляють здатність до задовільного виконання завдань професійної педагогічної діяльності.

Базовий рівень сформованості професійної компетентності характеризує здобувачів ОКР магістра філології, що відрізняються недостатньою сформованістю окремих компетенцій. Потреба і прагнення до

їх постійного удосконалення приховані або характеризуються явним небажанням. Відсутня мотивація щодо вдосконалення та розвитку необхідних професійно значущих якостей вчителя. Наявність знань репродуктивного характеру, обмеженість педагогічної ерудиції. Здобувачі характеризуються пасивним використанням знань в процесі розв'язання педагогічних задач, невміннями їх застосовувати у процесі вирішення складних педагогічних ситуацій. Для цього рівня характерним є нерозвиненість рефлексивного мислення, неадекватна самооцінка своєї поведінки в окремих педагогічних ситуаціях. Репродуктивний рівень характеризується мало вираженим пізнавальним інтересом щодо професійної педагогічної діяльності, невмінням використовувати іншомовні знання у мовленнєвих ситуаціях, недосконаліми комунікативними здібностями. Така особа є здатною до задовільного виконання завдань професійної діяльності.

Початковий рівень характеризується недостатньою сформованістю у здобувача певного ОКР більшості компонентів професійної компетентності, відсутністю потреби і бажання їх вдосконалювати. Для цього рівня характерним є нерозвиненість рефлексивного мислення, неадекватна самооцінка своєї педагогічної і мовної поведінки. Відсутня мотивація на професійну педагогічну діяльність. Професійні й індивідуальні здібності розвинені недостатньо для постійного ефективного вирішення завдань професійної педагогічної діяльності.

На основі узагальнення результатів дослідження доречним є формулювання рекомендації Міністерству освіти і науки України щодо підготовки конкурентоспроможних фахівців-філологів у вищих навчальних закладах III-IV рівнів акредитації: впровадження галузевих стандартів вищої освіти за напрямом «філологія» для поєднаних і

подвійних спеціальностей; формування змісту професійної підготовки за двома спеціальностями на інтердисциплінарній і міждисциплінарній основі; необхідність розробки наукового, навчально-методичного забезпечення професійної підготовки філолога за ОКР «магістр». Подальшого дослідження *потребують*: проблеми управління якістю професійної підготовки бакалаврів і магістрів гуманітарних наук; теоретичні та методичні засади компетентнісного підходу до неперервної освіти викладача-філолога.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабін І. Формування системи забезпечення якості освіти // Основні засади розвитку вищої освіти України в контексті Болонського процесу: документи і матеріали: травень–грудень 2004 р. / І. Бабін ; упор.: М. Ф. Степко, М. Ф. Болюбаш, В. Д. Шинкарук та ін. – Тернопіль, 2005. – Ч. 2. – С. 109–117.
2. Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання / наук. ред. укр. вид. докт. пед. наук, проф. С. Ю. Ніколаєва. – К.: Ленвіт, 2003. – 256 с.
3. Зимняя И. А. Психологические механизмы говорения и учет особенностей их функционирования при обучении иностранным языкам / И. А. Зимняя. – М.: Изд-во МГПИИЯ им. г. Тореза, 1979. – Вып. 5. – С. 16–24.
4. Лихачев Д. С. О филологии / Д. С. Лихачев; предисл. Л. А. Дмитриева. – М.: Высш. шк., 1989. – 208 с. – (Классика литературной науки).
5. Мірошниченко Л. Ф. Формування професійної готовності студентів-філологів до викладання світової літератури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора пед. наук: спец. 13.00.02 “Теорія та методика

навчання” / Л.Ф. Мірошниченко ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2000. – 35 с.

6. Соколова І. В. Професійна підготовка майбутнього вчителя-філолога за двома спеціальностями : [монографія] / І. В. Соколова ; за ред. С. О. Сисоєвої ; МОН України ; АПН України, Ін-т педагогічної освіти і освіти дорослих. – Маріуполь; Дніпропетровськ : АРТ-ПРЕС, 2008. – 400 с.

7. Шумарова Н. П. Мовна компетенція особистості в ситуації білінгвізму : моногр. / Н. П. Шумарова. – К.: Київський держ. лінгв. ун-т, 2000. – 283 с.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Олена Івановська

НАРОДНИЙ ПОХОВАЛЬНИЙ ТЕКСТ: ІНІЦІАЛЬНА СПЕЦИФІКА, ТРАНЗИТНІ СМИСЛИ

„Немає людини, що була б як острів, сама по собі; кожна людина – грудка землі, часточка суходолу; і якщо море змиє хоч би скалку материка, поменшає Європа, і те саме буде, якщо змиє мис, або оселю друга твого, а чи твою власну; від смерті кожної людини малію і я, бо я єдиний з усім людством; тому ніколи не питає, по кому подзвін – він по тобі» (Джон Донн)

„Більш усього пам'ятує, що ти ховаєш сьогодні. А тебе заховать завтра; і усі будемо укупі у Господа милосердного на вічній радості; і вже там не буде ніякої розлуки, і ніяке горе, і ніяке лихо нас не постигне» (Григорій Квітка-Основ'яненко)

Пам'яті душі незабутнього щирого друга – Федора Кейди – присвячується

Статусний характер має суб'єктність соціуму у творенні фольклорних текстів від «імені живих» та «від імені померлих». Проте такі тексти, зокрема поховальної обрядовості, голосінь та ігор, що пов'язані з проводами небіжчика, мають в основі у першу чергу не зміну статусних ролей, а зміну локусів, етапність переходу зі світу живих у світ померлих. Наші спостереження дозволяють стверджувати, що ініціальний характер фольклорних текстів, провідною темою яких є смерть, є досить умовним, бо основна диференціація відбувається не між статусами («хто він є»), а між локусами («де він є»), у просторах життя та нежиття. Вісьовим компонентом, навколо якого зосереджується творча діяльність соціуму, є *транзитність*. Вона характерна для зимового циклу календарно-обрядової поезії, зокрема колядок, де колядників сприймають як гостей з країни мертвих:

*Ід цьому двору, ід веселому
Прийшли гостеве у рік до тебе
Вставай з постелі, отворяй двері
Уставай з лавки, розмикай замки,
Пускай до хати, не дай стояти,
На дворі мороз, стояти не мож [7;27].*

Можливість або неможливість переміщення між локусами живих та померлих фіксує, наприклад, чарівна казка «Іван Іванович – руський царевич та морське чудовисько»: «Поїдь у ліс, – каже стара баба Івану Івановичу, – знайдеш могилу, а на могилі дуба. Під тим дубом дванадцять каменів, під каменями дванадцять дверей, а за тими дверима на дванадцяти цепах стоїть богатирський кінь – дим п'є, а огонь їсть...» [14; с.109]. За дослідженням В.Проппа, «якщо мрець дарує коня, то тут є історична основа – уявлення про предків, які сильні через те, що перебувають в іншому світі, звідки йдуть усі з початку. Живий уже не намагається проникнути туди, як це відбувається в обряді ініціації. Чарівного помічника дає мрець» [11; с.123].

Відгомін поминальних обрядів і нагадування про транзитність у межах життєвого та смертного локусів закріпили українські колискові:

*Люляй, люляй, колишу тя,
Скоро уснеш, зохаблю тя.
Приложу тя камінчиком,
Сама пойду за Яничком [4;200].*

Щоправда, факт переходу на територію сну за аналогією переміщення у локус смерті в колискових ніколи не засвідчується, а лише подається як побажання:

*Ой спи діду з бородою,
Зварю борщу з лободою;
Ой спи діду, околівши,
Мого хліба попоївши.
Чом ти, діду, не співаєш,
Бо ти, діду, язика не маєш [4;299-300].*

Майбутній час події як вияв творчого начала соціуму пов'язаний з тим, що позначення смерті як факту, що відбувся, вже фіксує перехід у локус смерті, а побажання несе лише прогностичну функцію і навіть, певним чином, убезпечує від смерті реальної. Недаремно є значна кількість

колискових, де опис поховальних обрядодій переходить у формулу благополучного майбутнього:

*А спи, сину, хоть годину,
Пішла мати по калину
Та принесе калиночку,
Та посадить в головочку.
Калиночка буде цвісти,
Мале дитя буде рости.*

Поєднання прогностичних мотивів засвідчує сприйняття смерті як сили перетворення, в якій міститься потенціал росту і життя. У колискових фіксуються мікролокуси «верх» – «низ», «додолу», «земля», «яма», «дїброва», «ліс». Смысловий вектор «низ» дає майбутню вегетативну проекцію «вгору»:

*Кот-воркот
На віконце скок,
А з віконця та на лавку,
А з лавки та додолу,
А з додолу та в дїброву,
А з дїброви та в лісок
Та й вирвав собі горішок [4;238].*

Таким чином, ключові просторові уявлення є основою всіх тих суб'єктних операцій із простором, які продукують текст.

Отже, колективне творче начало посідає зовсім специфічне місце, коли мова йде про феномени життя та смерті. Безперечно, фольклорна суб'єктність у цьому випадку не може бути розподілена за належністю до живих та померлих, адже від імені померлих виступають живі. Проте можна з упевненістю твердити, що характер такої суб'єктності залежить від локусу, у якому явно чи уявно перебувають живі. Така суб'єктність не носить ознак опозиційності, бо її визначальною і головною ознакою є транзитність: «Уявлення про віддаленість іншого світу слов'янам чуже. Тут спостерігається постійний рух між життям і смертю, їх дотичність та нероздільність» [395; с.371]. Увесь поховальний обряд, в якому ритуально закріплена зміна статусу людини, осмислений у просторових категоріях –

як вихід з одного локусу і вхід в інший. «Простір життя» і «простір смерті» – основні поняття, якими оперує суб'єктність у процесі творення поховального тексту. Померлий часто сприймається у статусі гостя, що підтверджує думку про зв'язок статусного-рольового комплексу «гість-господар» із територіями життя та смерті. Отже, хоча поховальний обряд типологічно близький до ініціальних обрядів, проте найбільше пов'язаний саме з територією, місцем, і саме від локусних характеристик залежить статус творця тексту:

*Моя донечко, моя ягідочко,
На що ж ти мене кидаєш?
Хто ж буде тебе доглядати тамечки?
І коли ж ти до мене в гості прийдеш?
Коли ж тебе дождатись, коли ж тебе сподівать?
Приймай мене до себе,
Пригортай мене до себе!
Обирай мені містечко коло себе! [7;116].*

Місце в цьому голосінні маркує не лише конкретну територію на кладовищі, на могилі, але окреслює мету можливого виходу за межі локусу живих – пошук свого місця на території мертвих.

Аналізуючи поетику поховальних обрядів можна виділити три основні функціональні групи актів в обряді:

1. Обрядові дії, спрямовані на розрив кордону життя/смерті. Їхня мета – допомогти померлим досягти іншого світу.

2. Обрядові дії, спрямовані на відновлення, укріплення межі між життям і смертю. Їхня мета – замкнути смерть, оберегти живих від її втручання.

3. Обрядові дії, спрямовані на встановлення контакту через межу між життям і смертю, наслідком якого має бути спокійне і заможне існування живих.

Така ж тенденція зберігається в інших фольклорних площинах: поховальних іграх, голосіннях.

Перша з названих тенденцій спрямована на пошанування померлого, прилучення його до культу предків та допомогу громаді родині у похованні. За стародавніми віруваннями після смерті душа людини полишала тіло і потрапляла у світ мертвих, тобто відбувалася зміна локусів. Початок фізіологічної смерті є лише сигналом для проведення ритуальних дій, спрямованих на «створення» нової сутності небіжчика. Одна з цілей поховальних обрядодій полягає в убезпеченні тіла від можливості бути магічно відживленим і нести небезпеку світу живих; випровадження душі до своєї нової оселі і прилучення до її мешканців.

Основне смислове навантаження поховальних обрядів полягало у забезпеченні успішного переходу душі небіжчика у царство предків, та санкціонувалася зміна локусів. Остання воля небіжчика вважалася священною, її виконання було обов'язковим для членів родини покійного та усієї громади. Наприклад, у демонологічній легенді «Батько-упир» розповідається про те, що: «Як умирав батько, то сказав синові, щоб цілий рік щоночі страва була, то він приходитиме їсти, – щоб було поросся жарене і кварта горілки» [16;с.101-102], – старший син дотримується батьківської волі, а молодший, від незнання, стає порушником заповіту, за що й карається померлим. У народнопоетичних творах у формі погрози від імені померлих закріплюється остання воля живого.

В останні години життя член громади мав скликати родину і просити прощення за образи та прикрощі, завдані навмисне чи ненавмисне. Просити слід було тричі; тричі люди відповідали: «Хай Бог простить». Така обрядодія називається прощею. За християнства прощення гріхів могло здійснюватися священиком. Але, водночас, збереглася й ота, прадавня, форма перепросин родини й громади. У Карпатах і на Поділлі донині побутує обрядодія, в ході якої уже після смерті небіжчика хтось із

його родичів перед домовиною просить від імені померлого прощати членів усієї громади. Після цього тримати образу на покійного, судити його словом і думкою було порушенням звичаєвої норми: про померлого слід було пам'ятати лише добре («Про померлого або говорити добре, або мовчати»).

Право на здійснення обрядів очисного характеру родина небіжчика отримувала після загального оповіщення громади про втрату одного з її членів. На Закарпатті лунали трембіти, на Волині розпалювалося вогнище, на вікна вивішувались білі хустки. У добу християнства оповіщення відбувалося церковними дзвонами. Здійснити останню купіль покійного та обрядити його у поховальне вбрання мали жінки похилого віку, найчастіше вдови, їх у народі наділяли винятковою місією посередництва між світом живих і світом мертвих. Навіть після смерті за небіжчиком зберігалось право власності, тому в домовину клали особисті речі, за поховальною процесією вели худобу, коня померлого.

Ритуальний час після факту смерті – період особливої поведінки родичів, що перебувають у жалобі. Зв'язок із померлим переводиться у винятково знакову площину. Узвичаєних норм ритуальної поведінки дотримувалися родичі небіжчика: на знак жалоби жінки та дівчата розпускали коси, чоловіки не голилися, у хаті померлого не виконувалася робота, не готувалися страви. Протягом трьох днів хату не мели; до дев'яти днів оселю не мазали, не білили; не прали білизни. Подекуди ця заборона триває й після похорону: «По похоронах нічого вдома не роблять» [2; с.194-213]. Табу проходять наскрізно через увесь період жалоби, яка триває значно довше, ніж сам ритуал. Так, у Прикарпатті до року не можна було мастити хату жовтою глиною, мити стін, де був мрець. Заборони поширювалися до масштабів родини, усієї громади, з якою небіжчик

контактував і членом якої був: «Цілі три дні не можна на ріллі, де був небіжчик, нічого робити, хоч би кілька газдів сиділо на ній, навіть не приналежних до родини покійного, а то тому, щоби душа мала спокій, і щоби тілові було легко і добре лежати у труні» [10; с.203-209]. Отже, стан сепарації, комунікативне та акціональне обмеження поширювався на живих, які контактували з покійним і знаходилися в постлімінальній фазі обряду переходу.

Родичі небіжчика не мали морального права позичати на потреби похорону («мертвому не годиться позичать»). Вимога ця була настільки категоричною, що у випадку, коли у господаря не було дощок на труну, то їх знімали з «полу», з лавок, але у сусідів ніколи не позичали. Старі люди, готуючись в останню дорогу, у «той світ», збирали скриню «на смерть» із поховальним одягом та іншими атрибутами ритуалу (рушники, хустки, свічки тощо), а також справляли собі домовину, у якій зберігалось зерно. Коли стара людина не надбала собі поховальної скрині, люди визнавали її немудрою.

Друга тенденція базується на бажанні суспільства у той чи інший спосіб «відвернутися» від смерті, «ховаючи» покійників і засуджуючи тих, хто прагне здійснити перехід без ідеологічно узаконених санкцій (самогубців). Добре відоме уявлення, що померлий прагне забрати за собою на «той світ» живих. Воно закріпилося в багатьох демонологічних легендах. В уснословесному тексті, зафіксованому на Харківщині, «Як мертвяки по церкві вночі ходять» мати, яка хотіла побачити своїх померлих доньок, взявши півня, пішла вночі до церкви: «Довго стояла, дивлюсь, – іде одна дочка і покривець за собою волоче і не глянула. Далі друга: ця як глянула, так аж мороз поза спиною пішов, мов би з'їсти хотіла..., іде третя, так зуби і вискиря та простяга руки з довгими гострими

кігтями...» [16; с.93]. Як результат зустрічі – на другий день жінка померла. Загроза з боку мертвих вимагає від живих створення системи колективного захисту. Убезпечення від мерців особливого статусу (самогубців, померлих наглою смертю, а також померлих ворожбитів) мало навіть особливий порядок операцій із поховальним простором. Громада не мала права ховати таких людей у межах цвинтаря. Оскільки люди, котрі володіли навичками магії, за прадавніми уявленнями контактували з нечистою силою, їх відносили до категорії «заставних мерців». Для знешкодження зловісного впливу духів заставних мерців на живих, тіла небіжчиків закладали камінням та сміттям, в груди вбивали осикового кілка. Нехрещених дітей ховали під порогом чи перелазом, щоб, переступаючи, здійснювати символічне охрещення померлих. Такі покійники обмежувались у правах на прощу та молитву громади, їхнє поминання здійснювалося в окремі дні, як-то Русалчин Великдень. У такий спосіб громада вживала застережних заходів, реалізувала регулятивні та захисні функції звичаєвого права.

Характер похорону, як відображення тенденції до реалізації застережних заходів від смерті, перебував у прямій залежності від уявлень українців про «вижитий» та «невижитий» вік. За визначенням П.Іванова, вижитий вік включав три етапи: народження, одруження і смерть. Тому поховання неодруженої молоді мало відбуватися із деякими весільними інклюзіями. Громада та родичі імітували весілля молодого небіжчика, щоб уявно продовжити йому вік.

Окрім того, поховальний ритуал формує й організовує певні структури світу живих із проекцією на майбутнє, адже в ньому, зі смертю одного з його членів, відбувалися неминучі зміни. Наприклад, воля небіжчика визначала можливість вдруге одружитися для вдови чи вдівця:

ще при свідомості, одягаючись перед смертю, небіжчик може винести свій присуд: «Як хоче, щоб вдовиця по нім ніколи вже не віддавалася за другого чоловіка, то заціпає комір сорочки під бородою...» [15; с.252]. Світ живих конструював особливі операції та відношення, з тим щоб вжити застережних заходів від передчасного переходу з локусу життя в локус смерті: «В тій хаті, де мертвий лежить, не можна віконниць зачиняти»; «Як запахне в хаті ладаном, то десь родич помер» тощо [16; с.254].

Мотив повернення померлого за живими, частотний у чарівній казці та демонологічній легенді, ґрунтується на ідеї родинної неперервності, чи, як зазначив Ю. Пентікяйнен, «в сакральному сенсі при реконструкції відношень між живими і померлими йдеться, перш за все, про родинні групи» [12; с.155]. «Текст смерті» в сімейній традиції посідає першорядне місце. Все, що до нього належить, є сферою підвищеної семіотичності. Він містить таємні знання, що є малодоступними не лише стороннім, а й деяким категоріям самих родичів. Зі смертю близької людини родина тимчасово втрачає рівновагу, яка частково може компенсуватися усвідомленням входження цієї одиничної події в закономірний ланцюжок.

Третя тенденція спрямована на *утримання* необхідного балансу між життєвим і смертним локусами. Вона базується на усвідомленні необхідності підтримувати зв'язки між живим та мертвими і переконанні в тому, що саме життя визначає образ локусу смерті людини. Тому провідною ідеєю поминальних обрядів є перемога життя над смертю і вшанування світу померлих предків. Колективне жертвоприношення у вигляді трапези, вживання колива демонструє єдність громади, виконує консолідуючу функцію. Загальне зібрання на похороні позначає ступінь поваги до небіжчика. Порушенням звичаєвої норми вважалася відмова

незнайомцеві чи перехожому взяти участь у трапезі, згадати недобрий вчинок померлого, відмовитися від ритуальної їжі, бо «жертвоприношення – це корабель, на якому плывуть до Неба» [5; с.206]. Громада стояла на сторожі таких неписаних законів, здійснювала вплив на відповідну поведінку людей, попереджуючи зневажання норм моралі й колективного співжиття.

Поминання на цвинтарі розглядається як перебування живих в гостях у локусі смерті, поминання вдома, відповідно, як запросини гостей з «того світу»: відношення «гість – господар» взаємозворотні. В народній традиції метафора «ходити в гості» організує всю сферу взаємин між живими і світом мертвих.

Основними формами відображення «відвідин» мертвими живих у фольклорних текстах є мотиви: «приходу» покійника до живих родичів у їхніх снах чи мареннях; нагадування про себе через знаки. Покійні, зазвичай, «являються» або вночі, або тоді, коли живі дивляться у дзеркало чи телевізор, тобто зорovo звернені в «інший світ». Страх перед такою «гостиною» померлих має для живих родичів іншу природу, аніж боязнь нечистої сили. Небезпека криється саме у силі родинних зв'язків, яка руйнує межу земного і потойбічного. Найпоширенішою причиною «приходу» померлих є надмірна туга за ними живих та навпаки. У народній легенді із записів Б.Грінченка «Гріх довго плакати за мертвим» розкривається уявна причина, яка пояснює можливість порушення кордонів локусів: «У однієї жінки вмер син, а вона все плаче за ним... Так він раз уночі прийшов та й каже: «Доки ви, мамо, будете мене мучить? Ви тут плачете, а в мене там спокою нема. Гляньте, скільки вже ви сліз наплакали. Оце ж мені їх треба збирати та з собою носити». Вона глянула, аж він повнісіньке відро держить. Так вона каже: «Не буду вже, синку, плакати». Та вже й не плакала, і він до

неї не приходив» [16; с.92]. Мотив повернення по жінку (дівчину) чоловіка (нареченого) є актуальним для української демонологічної легенди. Наприклад, у варіанті «Про мертвяка» Павло (небіжчик – І.О.) повертається вночі «шестьоркою (коней – І.О.) у кареті» за Катеринкою, яка за ним тужила, «що трохи не вмерла» [16; с.413].

Поширеним сюжетом сімейних меморатів (жанру родинних спогадів), почутих від родичів та знайомих, є сюжет про незрозумілі почергові смерті членів однієї родини: смерть забирає усіх разом. Домінує у таких розповідях мотив «кликання померлих». Численні перекази снів, у яких присутній такий мотив, інформанти розглядають як віщий знак, причому – *трагічний* – у разі згоди піти слідом за покійним (віщує смерть); *застережний* – у разі відмови слідувати за покійним родичем (віщує небезпеку, яку потрібно попередити); *попереджувальний* – поворот з півдороги (віщує хворобу). Тобто живі постійно відчують перспективу переміщень між локусами смерті і життя та розмитість цієї межі. Померлі предки як носії родового знання розглядаються у фольклорі як пророки долі. Ці пророцтва оформлюються сюжетно в символічних діях персонажів сновидінь. Функція патронажа приписується покійним родичам. Коли ж вона усвідомлюється як єдино можлива, образ померлого в сновидінні сприймається лише «на добре». «Голос» чи «марев» покійного родича сприймається як чарівний порятунок. Такі історії зберігаються в родині, обростають міфічними деталями та набувають форми фамільних легенд.

Безперечним виявом можливості розімкнення життєвого та смертного локусів є уявлення про те, що особисті речі покійника зберігають енергетичний зв'язок із покійним. Ці речі не виносяться за межі дому, небажано змінювати місце їх розташування, принаймні до завершення ритуального терміну. В народній традиції існують протилежні уявлення

щодо поводження з особистими речами небіжчика: віддати у «той світ» все, що було дороге покійному за життя (покласти йому в домовину, «передати» через іншого померлого чи віддати старцеві); нічого не давати, щоб не забрав із собою живого. Вони пояснюються необхідністю віддати померлому «його» долю і не віддати «свою».

Транзитний характер суб'єктості виявляють мотиви «подорожі» живих у світ померлих і мертвих у світ живих, а також богів у світ людей і людей у світ богів, це свідчить, з одного боку, про розподіл, що відбувся, але, так би мовити, в його початковій стадії, з іншого, про неповноту цього розподілу, що дозволяє здійснювати «переходи» з однієї сфери буття в іншу, з одного локусу в інший.

Такі мотиви актуалізуються через гру. Через упізнавання та вгадування у грі проектується майбутня «зустріч» із померлим, можливість переміщення між локусами. Так в середині ХІХ століття в Україні фіксується поховальна гра «Лубок»: «В Подільській губернії, в домі, де є покійник..., чоловіки грають навіть в ігри: б'ють лубка. Ця гра відбувається лише на похоронах і полягає в тому, що хтось, хто грає, накривається тулубом так, щоб нічого не міг бачити. Другий гравець ударяє кнутом покритого – «б'є лубка» – і той повинен вгадати, хто його вдарив. Якщо вгадає, на його місце йде той, хто вдаряв, якщо ж ні, його б'є хтось інший та інший» [13; с.705-706]. Як зазначає Н. Велецька: «Поховальні ігри складають ключовий елемент комплексу ритуальних дій на громадських зборах при покійниках» [1; с.489-490]. «Биття лубка» у цьому сенсі не є винятком та вписується в низку інших, що контекстуально відповідають їй. Саме слово «лубок» дослідники пов'язують із поховальним реманентом – шматком дерева, «човном», на якому покійник «вирушає» в інший світ. Ігри, які включають мотиви биття, вгадування тлумачаться як спосіб оживлення покійного та структурують його колективні

проводити. За давніми уявленнями, влада смерті над небіжчиком настає тоді, коли колектив дає згоду на цю владу, тобто похорони є своєрідним договором – актом угоди з неминучою, проте соціалізованою необхідністю. Отже, саме від суспільства залежить – «оживити» чи «умертвити» об'єкт поховання. До розряду ігор із домінуючими поховальними мотивами К. Богданов відносить і дитячу гру в жмурки. Кордони між просторами смерті й життя на змістовому рівні втілюються у різні обрядові операції, що проводяться: у межах тіла померлого; у межах одягу; у межах дому – в межах труни і могили; у межах села – в межах кладовища.

Продукуючими актами в межах тіла можна визнати закриття очей покійникові, перев'язування рук та ніг. Таким чином відбувається замикання та розмикання локусу смерті. З цією ж метою в межах поховального одягу пошиття його здійснювалося «на живу нитку», щоб небіжчикові на тому світі «легше було».

Труна та могила в світі померлих слугували аналогами дому на території живих. Тому дія смерті уявлялася як спрямована з екстер'єру в інтер'єр.

Дім за життя це не просто об'єкт, «приспосовування до проживання». Дім – це образ універсуму, а відтак і мікрокосму, представленого людиною; але водночас він відображає усі фази космогонічного міфу. Орієнтація окремих одиниць (центральної стовп, стіни, покрівля), як і розташування меблів, пов'язана з пересуванням мешканців та їхнім розміщенням в домі. М. Еліаде зазначає: «Оселю поміняти нелегко, бо непросто полишити свій Світ» [3; с.495]. Гіперболізований образ зв'язку живих із майбутнім домом у локусі мертвих містить балада:

*За хатою явір, треба його стягти,
Треба мені, молодії, трумно збудувати.
Трумно збудувала, нагору сховала,
Ой лежало моє трумно штири роки дурно.*

На н'ятім році стало говорити:

– Ой час мені, ой час мені в сирій землі гнити [6; с.195].

Існують народні перекази про необхідність часткової руйнації дому, як способу полегшення переходу в інший світ. Зазвичай народні тексти містять посилення на можливу руйнацію комина, печі, даху. Так, у легенді «Купець, що продав душу нечистому», герой: «А як прийшлося вмирати, так, Господи, мучився! Три дні кончався і ніяк не кончиться. Та вже як зірвало стелю, так воно як загуде, так аж наче вихор ісхопився. Тоді вже і кончився та почорнів, як земля. А як несли його через Нетечу (річка), так дошки на мосту зривало, – насилу перейшли» [16; с.65]. Рейчел-Долматов вербалізує кладовище як «селище смерті», а «дім» і «могила» – як церемоніальний дім смерті, який «відмикає» священик.

Простежується чітка залежність семантики транзитності життєвого і смертного локусів від характеру подолання кордонів між ними: перевезення, перельоту, перетинання, досягання. Так, у казці «Котигорошки» читаємо: «Пішов у ту комірку, аж там віконце; подивився він у те віконце, аж бачить море, та таке велике, а за тим морем і берег видно кам'яний, а на ньому усе кам'яне: і люди, і звірі, і дерева, і птиця... От скоро знайшов те море, думає, як йому перевезтись. Аж ось іде дідок. А той дідок через море людей перевозив» [14; с.98]. Загальна типологія суб'єктів транзитності включає різні види перевізників, провідників, поводитирів на територію мертвих. А також засоби переміщення. Наприклад, у казці «Біда» мужик, який хотів позбутися Біди, говорить сам собі: «Зроблю я люльку (колиску – *I.O.*), викопаю яму і похороню Біду». Образ біди в фольклорному тексті персоніфікований. Перехитривши Біду («поклав Біду в люльку, накрив дошкою і зарив у ямі»), мужик позбувається убогості. Цікавими для нас є паралелі: колиска – труна (про що ми говорили вище, у контексті поховальних мотивів колискових).

Отож колиска, як і човен (літучий корабель) складають семантичний ряд предметів, у яких відбувається переміщення між локусами.

У легенді «Кінь» найстарша відьма, яка помітила чоловіка, який без дозволу попрямував за жінками-відьмами на небо, дала йому білого коня для того, щоб він повернувся додому. Чоловік не послухав застережень відьми, яка наказала не підганяти й не зупиняти самому коня: «Я як крикну: «Но!» Дивлюсь, – я вже на землі та в такому темному лісі...» [16; с.60]. Отже, за допомогою чарівного коня герой перетнув локуси живих (хата) – ненароджених (небо) – мертвих (ліс). В. Пропп зазначав, що «кінь первинно асимілюється з птахом» [11; с.182].

У казці «Медвеже-вушко, Розколидуба і Вернигора» виносить у світ живих героя орлиця, яка дякує таким чином за порятунок дітей-орлят [9; с.171-173]. М. Еліде зазначав, що «на всіх рівнях культури... символізм «польоту» завжди виражає зникнення людського буття, трансцендентність і свободу» [5; с.204].

Часто у казковій та легендарній прозі каналом, який сполучає локуси мертвих і живих, постає криниця. Так, у казці «Царський син і донька Водяного» знаходимо таку інформацію: «Іванушка плигнув (у криницю – *І.О.*) і не замочився, а там дома гарні-гарні» [9; с.137].

Клубок, дарований чарівним героєм, вказує шлях не лише до світу померлих, але й дорогу до родичів. Так, у казці «Три сестри-сироти», клубок приводить наймолодшу сестру у гості до старшої та середньої сестер. Причому від них вона отримує рятівні поради та чарівні предмети, які стають у нагоді (залізні черевички, у яких молодша сестра перетинає «гадливе» поле; булавочки, які не дають їй зімкнути очей на «сонливому» полі та допомагають врятуватися від мертяків) [9; с.277]. У колискових піснях образ клубка, якого викрадає коточок у баби (повивальної бабки – *І.О.*) так само

виконує смислове навантаження зв'язку зі світом ненароджених («Ой ну, люлю, коточок, // Украв в баби клубочок; Украв у баби клубочок // Та й одніс у садочок»). Мотиви викрадання та віднесення у садочок розкривають мотивему неможливості повороту в локус мертвих чи ненароджених. «Мотузка – це не лише взірцевий спосіб сполучення Неба і Землі; вона також ключовий образ... буття і долі людини» [5; с.439].

У казці «Дід і баба на небі» дід піднімається на небо, якого досягла горошина, драбиною. «Сходи, – як зазначає М. Еліаде, – головний символ переходу з одного способу буття в інший... Спосіб буття можна змінити лише внаслідок розриву, а він викликає суперечливі почуття страху і радості, приваблює і відштовхує. Саме тому сходження символізує... не тільки доступ до священності – основний прорив на інший рівень – але й смерть» [5; с.209].

У міфологічній легенді «Скарб у скрині» прочитується смислова тотожність між скринією та труною. Саме у ній персонаж легенди – мати – переміщується у потойбіччя: «Як побачила (мати – *I.O.*) ту скриню – розсмикалася та тікі нахилилась брать (золото – *I.O.*), а скриня її зачепила та так крізь землю і загула» [8; с.63].

Льох (півниця), як і криниця, у фольклорному просторі маркує трансляційний канал між локусами. Наприклад, у легенді «Зачарований льох» міститься опис уявного світу: «Все у льосі світиться, а на скринях, на столах лежала сила-силенна всякого багатства – золото, срібло, самоцвіти...» Фольклорний текст вказує і на час можливого переміщення: «Якось у Великдень, ще й сонце не сходило» [8; с.64].

Найскладнішим, на наш погляд, для трансляції смислу транзитності є представлення неможливості подолання кордонів між життєвим та смертним локусами. Тексти, які презентують цей вид смислу, мають

найбільш драматизовану структуру (здебільшого організовані в жанрі голосінь). Ми схильні стверджувати, що транзитність між локусами життя і смерті має смисл природної необхідності, а, отже, неможливість перетину цих кордонів представляється у фольклорних текстах як протиприродна, а тому драматична і навіть трагічна: «Чоловіче мій, дружино моя! Куди ти убіраєшся, куди ти виряджаєшся? Якої ти темної хати забажав? Темної, невидної, смутної, невеселої. Туди ж вітер не віє, туди сонце не гріє. Туди й дзвони не дзвонять, туди й люди не ходять... Коли ж мені тебе, дружинонько, виглядять? Коли столи застелять? Чи мені на Різдво, чи мені на Великдень, чи на Святу неділеньку? А чи мені з Миколи – та й ніколи? Хай же він прийде та нехай мене одвіда, як же я тут живу та горюю» [3;114-115]. Суб'єктність у фольклорному тексті «смерті» реалізується саме через утвердження транзитності локусів живих і мертвих підтверджується тим, що найбільшої емоційної і смислової щільності такі тексти набувають тоді, коли переважає усвідомлення неминучості і незмінності – неможливості повороту небіжчика до життя, неможливості побачитись із ним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Велецкая Н. О рудиментах языческих ритуальных действий в славяно-балканской погребальной обрядности // Македонский фольклор. – 1982.– № 29-30. – С. 32-67.
2. Волошинський І. Похоронні звичаї і голосіння в Городенщині // Матеріали до української етнології. – 1919. – Т.19-20. – С. 193-213.
3. Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. / Упор.: В.В.Яременко; приміт. Л.Ф.Дунаєвської. – К.: Либідь, 1993. – Т.1. – 392 с.
4. Дитячий фольклор / Упор.: Г.В.Довженок. – К.: Наукова думка, 1984. – 470 с.

5. Еліаде М. Мефістофель і андрогін. – К.: Основи, 2001. – 570 с.
6. З гір Карпатських. Українські народні балади. / Упор.: С.В.Мишанич. – Ужгород: Карпати, 1981. – 461с.
7. Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості / За ред. І.П.Березовського та ін. – К.: Веселка, 1998. – 231 с.
8. Легенди і перекази / За ред.: О.І. Дея та ін. – К.: Наукова думка, 1985. – 394с.
9. Народні казки, зібрані П.Івановим // Упор. І.Неїло. – К.: ЕксОб, 2003. – 512 с.
- 10.Перейма Т. Похоронні звичаї і обряди в селі Рипиці Руській, Горлицького повіту // Етнографічний збірник НТШ. – 1912. – Т.31-32. – С. 134-169.
11. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000. – 330 с.
- 12.Седакова О. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. – М.: „Индрик», 2004. – 320 с.
- 13.Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Руським Географическим Обществом / Материалы и исследования, собранные д.чл. П.П.Чубинским. – СПб.: Тип. В. Киршбаума, 1877. – Т.4. – 713с .
14. Українські народні казки / Упор.: Л.Ф.Дунаєвська. – К.: Веселка, 1992. – 365с.
- 15.Шекерик Доників П. Похоронні звичаї і обряди в селі Головах, Косівського повіту // Етнографічний збірник НТШ. – Львів, 1912. – Т.31-32. – С.165-190

16. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних губерниях / Рассказы, сказки, предания, пословицы и проч. // Сост.: Б.Д. Гринченко. – Чернигов: Типография Губернского земства, 1895. – Вып.1. – 308 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Аліпа Руслана Анатоліївна

Асистент кафедри грецької мови та перекладу
Маріупольський державний гуманітарний університет

Балабан Олена Олександрівна

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології
Маріупольський державний гуманітарний університет

Безчотнікова Світлана Володимирівна

Кандидат філологічних наук, професор кафедри соціальних комунікацій
декан філологічного факультету
Маріупольський державний гуманітарний університет

Бернадська Ніна Іванівна

Доктор філологічних наук, професор
Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Бондарева Олена Євгенівна

Доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри
української літератури та компаративістики
Київський міський педагогічний університет імені Б.Грінченка

Васильєва Ельза В'ячеславівна

Кандидат педагогічних наук, доцент кафедри англійської мови та перекладу
Маріупольський державний гуманітарний університет

Волошина Ольга Володимирівна

Аспірант англійської мови та перекладу
Маріупольський державний гуманітарний університет

Гончарова Зоя Василівна

Асистент кафедри російської філології та перекладу
Маріупольський державний гуманітарний університет

Гуляк Анатолій Борисович

Доктор філологічних наук, професор кафедри новітньої української літератури
Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Жарікова Ю.В.

Аспірант кафедри грецької філології
Маріупольський державний гуманітарний університет

Євмененко Олена Валеріївна

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології
Маріупольський державний гуманітарний університет

Зарицька Людмила Володимирівна

Асистент кафедри англійської мови

Маріупольський державний гуманітарний університет

Івановська Олена Петрівна

Доктор філологічних наук, професор

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Казніна Маргарита Михайлівна

Старший викладач кафедри грецької мови та перекладу

Маріупольський державний гуманітарний університет

Кейда Федір Федорович

Доктор філологічних наук, професор

Маріупольський державний гуманітарний університет

Ковалів Юрій Іванович

Доктор філологічних наук, професор

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Кочетова Світлана Олександрівна

Доктор філологічних наук, професор,

декан факультету французької мови

Горловський державний педагогічний інститут іноземних мов

Кудряшова Оксана Валентинівна

Кандидат філологічних наук, доцента кафедри української літератури та компаративістики

Київський міський педагогічний університет ім. Б.Д.Грінченка

Кузьменко Володимир Іванович

Доктор філологічних наук, професор

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Лизлова Світлана Михайлівна

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської філології та перекладу

Маріупольський державний гуманітарний університет

Морєва Галина Георгіївна

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології

Маріупольський державний гуманітарний університет

Назаренко Надія Іванівна

Старший викладач кафедри англійської філології

Маріупольський державний гуманітарний університет

Нетреба Марина Михайлівна

Асистент кафедри соціальних комунікацій

Маріупольський державний гуманітарний університет

Нікольченко Марія Владиславівна

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології

Маріупольський державний гуманітарний університет

Нікольченко Тамара Марківна

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології

Маріупольський державний гуманітарний університет

Павленко Олена Георгіївна

Кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської мови

Маріупольський державний гуманітарний університет

Пасекова Наталя Володимирівна

Аспірант кафедри зарубіжної літератури

Горловський державний педагогічний інститут іноземних мов

Пономарьова Ірина Семенівна

Доктор історичних наук, професор кафедри міжнародних відносин

та зовнішньої політики

декан історичного факультету

Маріупольський державний гуманітарний університет

Рибалка Ірина Сергіївна

асистент кафедри англійської філології

Маріупольський державний гуманітарний університет

Романенко Лідія Валеріївна

Старший викладач кафедри української філології

Маріупольський державний гуманітарний університет

Рудяков Павло Миколайович

Доктор філологічних наук, професор

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Семашко Тетяна Федорівна

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології

Маріупольський державний гуманітарний університет

Ситникова Олена Володимирівна

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської філології та перекладу

Маріупольський державний гуманітарний університет

Соколова Ірина Володимирівна

Доктор педагогічних наук, професор кафедри англійської філології
декан факультету іноземних мов
Маріупольський державний гуманітарний університет

Сучкова Ольга Сергіївна

Аспірант кафедри української філології
Маріупольський державний гуманітарний університет

Ткаченко Анатолій Олександрович

Доктор філологічних наук, професор
Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Федюшина Ірина Вікторівна

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології
Маріупольський державний гуманітарний університет

Хорошков Микола Миколайович

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології
Маріупольський державний гуманітарний університет

Хохрякова Лариса Федорівна

Старший викладач кафедри української філології
Маріупольський державний гуманітарний університет

Челбарах Валентина Василівна

Аспірант кафедри української філології
Маріупольський державний гуманітарний університет

Швець Володимир Миколайович

Старший викладач кафедри німецької філології
Маріупольський державний гуманітарний університет

Шейченко Олена Вікторівна

Аспірант англійської мови та перекладу
Маріупольський державний гуманітарний університет

Шепітько Світлана Віталіївна

Кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської мови та перекладу
Маріупольський державний гуманітарний університет

Правила оформлення та подання рукописів до Вісника Маріупольського державного гуманітарного університету

1. Для публікації у «Віснику» приймаються раніше не опубліковані наукові роботи.

2. Рукопис подається у друкованому вигляді (папір формату А4) та електронному варіанті. Обсяг рукопису – від 6 до 12 сторінок, включаючи рисунки, таблиці, список літератури. Разом із рукописом подається файл на електронному носії (дискеті, компакт-диску тощо) в форматі Microsoft Word 97-2002. Основний текст статті – шрифт Times New Roman, розмір 14 формули Times New Roman, Symbol, поля дзеркальні: верхній – 20 мм, нижній – 25 мм, зсередини – 25 мм, ззовні – 25 мм. Міжрядковий інтервал – 1,5. Абзацний відступ – 1 см.

Рисунки і таблиці оформляються відповідно до ГОСТу 2.105-95. Рисунки подаються на білому твердому папері або кальці чорними лініями у вигляді, безпосередньо придатному для друку. Кожний рисунок має підпис, а таблиця – заголовок. Всі рисунки і таблиці повинні бути послідовно пронумеровані арабськими цифрами. Кожний рисунок має бути згрупований та розташований у тексті. Усі значення фізичних величин подаються в одиницях Міжнародної системи СІ.

3. Рукопис починається з індексу УДК у верхньому лівому куті першої сторінки. Текст рукопису повинен відповідати структурній схемі: назва (по центру сторінки великими літерами), наступний рядок: прізвище, ініціали автора, науковий ступінь, посада, місце роботи повністю (маленькими літерами). Якщо авторів декілька для кожного з авторів, відомості наводяться за вищезгаданим зразком. Далі подається анотація до 6 речень (стислий виклад основного змісту) мовою статті, потім – основний текст статті.

4. Перелік літературних джерел подається загальним списком в кінці рукопису в порядку посилань у тексті (а не в алфавітному порядку) мовою оригіналу відповідно з діючим ГОСТом. Посилання на джерело подається в квадратних дужках.

5. Після переліку літературних джерел трьома мовами (українською, російською та англійською) подаються назва статті, ПІБ авторів та текст резюме. При транслітерації прізвища та імені латиницею треба використовувати їхній український, а не російський, варіант написання.

За новими вимогами ВАК України кожна наукова стаття повинна містити такі розділи: постановка проблеми; аналіз останніх досліджень і

публікацій; виділення невирішеної проблеми; мета наукової статті; результати дослідження; висновки та пропозиції, резюме.

6. До рукопису додаються:

- заява за зразком;
- відомості про авторів (прізвище, ім'я, по-батькові повністю, місце роботи, адреса, контактний телефон, електронна пошта);
- рецензія, підписана спеціалістом вищої кваліфікації в тій галузі, до якої належить стаття за своїм змістом.

Рішення про публікацію статті приймає редколегія. Вона має право направити статтю на додаткову рецензію або експертизу, а також на літературну правку статті без погодження з автором.

Думка редколегії не завжди збігається із думкою автора статті.

За достовірність фактів, цитат, власних імен, географічних назв та інших відомостей відповідають автори публікації.

У разі недотримання авторами усіх вищезазначених умов, редакція має право повернути статтю на доопрацювання чи відмовити в її друкуванні.

Зразок заяви

В редколегію наукового видання
«Вісник Маріупольського державного
гуманітарного університету»

Заява

Я (Ми) _____
автори (співавтори) статті _____
прошу (просимо) опублікувати її у науковому виданні «Вісник
Маріупольського державного гуманітарного університету»

Заявляю (заявляємо), що стаття написана спеціально для наукового видання «Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету», раніше ніде не публікувалась і не направлена для публікації в інші видання.

З чинним законодавством про друковані засоби інформації ознайомлений (ні) і за його порушення несу (несемо) персональну відповідальність.

«___» _____ 200__р.

Підпис