

Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Лабораторія славістичних і методологічних студій

STUDIA METHODOLOGICA

Випуск 13

Альманах видається з 1993 року

ТЕРНОПІЛЬ
2003

ЗМІСТ

МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

М. Лабашук (Тернополь). Природная условность имени.....	3
С. Федак (Київ). Склад та граматична структура прислівників у стародруках Почаївської лаври XVIII ст.....	11
Д. Будняк (Кельце). Етнічна самосвідомість як колективне уявлення щодо єдності території, спільноти мови, походження.....	20
І. Жагалак (Івано-Франківськ). Семантичні особливості інтер'єктивів.....	26
Т. Вільчинська (Тернопіль). Функціональне навантаження вигуків у віршованих творах Богдана Лепкого.....	34
А. Глозов, Н. Гуляйгородская (Тернополь). Проблема употребления табуированной лексики в тексте художественного произведения.....	38
Л. Вакарюк (Тернополь). К вопросу о типологии сравнений.....	44
Л. Загородня (Тернопіль). Особливості перекладу часових форм англійських іменників українською мовою у дистрибутивному контексті.....	52

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Т. Наливайко (Днепропетровск). Поэтика названия «школа скандала» Р.Б.Шеридана. Коммуникация текста пьесы с историко-культурной действительностью.....	58
І. Безродних (Дніпропетровськ). До проблеми стильової манери поезії рококо (лірика англійських "кавалерів").....	65
Г. Чумак (Тернопіль). Культурологічна концепція Т.С.Еліота.....	72
О. Папуша (Тернопіль). Show must go on, або про механізм еквівалентності в дитячій літературі.....	82
О. Костецька (Тернопіль). Генологічна свідомість письменника як підсистема естетичної свідомості автора.....	94
О. Киченко (Черкаси). Міфопоетична складова постмодерністського роману (типове і архетипове як смислові чинники художнього твору).....	101
Л. Біловус (Тернопіль). Інтертекстуальні виміри міжлітературного діалогу Рільке — Бажан — Стус (на епістолярному матеріалі).....	106
Л. Кравченко (Дрогобич). Святослав Гординський. Три переклади з Р.М.Рільке.....	111
Г. Осадко (Тернопіль). Образи-символи у збірці П.Тичини "Сонячні кларнети".....	116
Г. Луцик (Івано-Франківськ). Художня рецепція образу Франка у творах Дениса Лукіяновича.....	124
В. Сердюченко (Львов). Гоголь как человек и как писатель. Антропологический диагноз.....	131
Л. Полякова (Львов). В.Набоков как истолкователь Н.Гоголя.....	134
К. Танчин (Львів). Щоденник як парадоксальне відображення умовчання.....	139
О. Стоколос-Ворончук (Львів). Євреї у рецепції української гумористичної традиції: проблема уснопоетичних джерел.....	146

ПОВІДОМЛЕННЯ

Зд. Матушова (Ческе-Будеєвице). Следы в душе и в жизни (памяти Евгения Носова).....	151
Е. Локонова (Тернополь). «Я куплю тебе лубков, дам гороху и бобов» (О лексико-семантическом своеобразии сказки П.П. Ершова «Конек-горбунок»).....	154

Альманах внесено до Переліку фахових видань ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю "філологія". Публікації в альманаху визнаються фаховими ВАК України згідно наказу №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями "філософія", "соціологічні та політологічні науки". Друкується за рішенням Вченої ради ТДПУ ім. В. Гнатюка.

Науково-редакційна рада:

Зд.С.Адамчик, М.Братасюк, О.Глозов, Р.Гром'як, Д.Затонський, В.Зуєв, В.Кравець, Е.Касперський, М.Лабашук, О.Лещак (головний редактор), Н.Мазепа, І.Папуша (відповідальний редактор), І.Пасько, В.Сердюченко, Ю.Ситько, С.Ткачов, І.Удварі, М.Чаркіч, Я.Ядацький, В.Ярошовець.

Адреса редакції: 282027, Тернопіль 27, а/с 554.

e-mail: narrator@tern.ukrpack.net; glotov@tspu.edu.ua

Редакція не завжди поділяє погляди авторів. Матеріали друкуються мовою оригіналу

ПРИРОДНАЯ УСЛОВНОСТЬ ИМЕНИ

В данной статье подвергаются анализу значения традиционно антагонистических терминов языкознания – «природность имени» и «условность имени». *Цель статьи* состоит в том, чтобы показать, что термины «природность имени» и «условность имени» характеризуют не свойства имени самого по себе, а характеризуют методологический подход исследования. Своеобразие их значения и функционирования состоит в том, что эти термины, взаимоисключая методологические подходы, совсем не обязательно исключают друг друга в характеристике имени.

Сочетанием ономаσιологического и семасиологического подходов в исследовании значения отмеченных терминов предполагается избежать абсолютного антагонизма данной традиционной дихотомии языкознания. В объеме предполагаемого исследования, разносторонне охватывающего значение знака, возможно объединить и согласовать данные крайние аспекты характеристики знака (что и отмечено в названии статьи).

Постановка проблемы. Основные проблемы имени, понятия теории наименования известны из древнейших мифологий, проходят через всю античную философию, науку и философию Средневековья, Возрождения до современности. Дихотомия «природность имени» – «условность имени» является традиционной для философии, богословия, психологии, языкознания и т.д. В истории человеческой культуры наиболее ярко она выражена в виде двух крайних полярностей: «божественность, или природность имени», с одной стороны, и, с другой стороны, «условность, или произвольность имени». Однако вряд ли можно назвать хотя бы одного последовательного и недогматичного сторонника, например, теории природности имени. Даже наиболее признанные представители современных теорий «природности имени» далеко не однозначны в своих утверждениях.

В чем причина того, что, например, М.Хайдеггер называет язык «Домом Бытия», и одновременно признает способность языка «вводить в заблуждение» (Хайдеггер, 1993: 402)? Или почему, например, Х.-Г.Гадамер считает, что «подлинное бытие языка в том только и состоит, что в нем выражается мир» как «свет одной и единственной истины» (Гадамер, 1988: 513, 507) и тем не менее признает релятивизм человеческих языков? Что позволяет исследователю выносить язык вне субъекта – только ли традиция и воображение? Или это позволяют делать какие-то качества сознания, кроме воображения, или же какие-то качества языка?

Совершенно очевидно, что сторонники «природности имени», последовательно не различающие язык и речь, говоря о «природности имени», имеют в виду имя языка (языка в своем «природном» понимании), а все, что не относится к

«природности», представляет для них произвольность человеческой речи. Однако при этом незаметно выпадает из внимания такая категория, как «язык субъекта».

Проблема состоит в вопросе, может ли быть найдена компромиссность позиции, устраивающая полярные подходы, путем определенной минимализации взглядов сторонников природности имени и, наоборот, максимализации взглядов сторонников условности имени. На наш взгляд, это вполне возможно, если оперировать не терминами «природность имени» – «условность имени», а терминами ономазиологического и семасиологического подходов в языкознании.

Обзор литературы. Литература на тему «природности – условности имени» уходит началом в античность. Это фрагменты текстов Гераклита, Протагора, диалог Платона «Кратил», тексты дискуссий об универсалиях в Платоновской академии и более поздние тексты богословских дискуссий средневековья о реализме и номинализме понятий. Современные теории природности имени представлены текстами М.Хайдеггера («Время и Бытие»), Х.-Г.Гадамера («Истина и метод»), А.Лосева («Философия имени») и др. Теории условности имени представлены текстами Ф.Соссюра («Заметки по общей лингвистике»), И.Бодуена де Куртене, Л.Выготского («Мышление и речь»), К.Поппера «Відкрите суспільство та його вороги», Э. де Боно («Латеральное мышление»). Теории, отмечающие в языке элементы и природности, и условности имени, представлены текстами Ш.Балли («Общая лингвистика и вопросы французского языка»), Р.Якобсона («Звук и значение»), В.Пизани («О произвольности и не-произвольности знака»), Э.Бенвениста («Природа языкового знака»), У.Эко («Отсутствующая структура») и др.

Тот факт, что люди живут, иногда даже за всю жизнь не давая себе отчет в том, что слова – «этикетки вещей» (самое простое из рефлексивных типов понимания имени), свидетельствует в пользу природности и «проходности» имени в жизни человека. Часто слова не замечаются потому, что прагматика речи направлена не на слова, а на то, что они обозначают.

Слова-знаки являются такими же фактами действительности, как и любые другие вещи или явления мира. Усложняющий момент состоит в функции слова, которая опосредует отношения между субъектом и предметным миром. Именно это опосредование можно понимать по-разному: либо как обусловленное естественно и сущностно, либо как обусловленное случайно и искусственно (без сущностной связи). Однако, кроме данного полярного понимания, история культуры знает также множество примеров эклектичного смешения отмеченных полярных взглядов либо попыток компромиссного согласования этих крайностей.

Индийские веды, например, объясняют возникновение имен без участия человека. Саморазвитие первоначал и первоэлементов – вода, огонь, земля и др. – приводит к сотворению мира, к возникновению растений и живых организмов. Далее уже принимает участие в мироздании Бог, который входит в предметы и являет из них имена. Таким образом имена возникают из природы вещей. Китайская философия имени известна теорией природной «орудности» имени. Согласно ей, если имя соответствует природе вещи, то предметная и мыслительная деятельность гармонично соответствуют друг другу и цели деятельности.

Древнегреческая философия имени повторяет главные положения индийской и китайской теории наименования. Именно греческая философия оказала наибольшее влияние на культурное становление Европы, в частности, на разрешение проблемы происхождения языка, проблемы наименования. Широко известна теория природности имени Гераклита, который придерживался модели «мира как текста». Он считал, что «текст мира» нельзя понимать, не зная природного языка, на котором он написан. Противоположной была теория наименования

Парменида и Протагора, которые считали все слова языка неопределенными и относительными и не имеющими природной связи с действительностью.

Древнегреческая философия имени наиболее совершенно выражена в диалоге Платона «Кратил». Платон утверждал, что «только древнее имя выражает замысел творца» (Платон, 1990: 655). Исторически более поздние имена по причине вмешательства человеческой субъективности утратили объективную ценность, то есть то объективное, что было схвачено именем. Тем не менее современный язык, по мнению Платона, не полностью утратил природную сущность имени. Поэтому объективные и субъективные отношения в сущности имени характеризуются им посредством сложной теории релятивизма имени. Хотя Платон и не признавал в языке способность познания мира, его теория является детально и своеобразно функционально разработанной.

Становление христианского миропонимания оказало сильное воздействие на дальнейшее развитие теории наименования. Можно утверждать, что глобальное развитие получили два направления: одно, идущее от Платона, и другое, идущее от Аристотеля. Значительно упрощая (беря во внимание, что даже в сходных теориях совершенно по-разному отмечено соотношение понятий-идей, слов-имен и вещей-явлений), это развитие можно представить в следующем виде. От античности до Средневековья ведет линия Платон – Григорий Нисский – Августин – Ансельм Кентерберийский. Другую линию представляют Аристотель – Ориген – Росцелин – Абельяр – Оккам. Именно ими в первую очередь определялось содержание богословских и философских теорий.

Библейное понимание мироздания отличается тем, что мир с самого начала создавался Богом, который от начала имел способность высказывания: «В начале было Слово. И Слово было у Бога. И Слово было Бог». Акт мироздания совпадает с актом высказывания через волеизъявление: «И сказал Бог...». Кроме дара творца мира Бог также имел дар «творца» имен, который он передал своему «образу и подобию» – Адаму. В первые дни создания Бог сам называл наиболее значительные и немногочисленные объекты, однако далее передал эту функцию Адаму, который под присмотром Бога именовал «зверей и птиц небесных и зверей полевых».

Уже в Средневековье возникло сомнение, почему Бог не стал сам создавать все имена, а доверил это ответственное дело Адаму. Епископ Эвномий (4 в.) утверждал, что сначала Бог создал все имена, а потом открыл их людям. Опровергая это, византийский богослов Григорий Нисский (4 в.) утверждал, что Бог наделил людей только способностью к языку, а они использовали ее для наименования вещей (см. Якушкин, 1985). Епископ Ансельм Кентерберийский (11 в.) считал, что Божий дух раскрывает в себе образы вещей, наименование которых и рождает сами вещи. Абельяр (11-12 вв.), напротив, считал, что понятия созданы людьми, поскольку понять Бога и созданное им невозможно. В период Возрождения идея божественного происхождения языка все более уступает место идее человеческого происхождения языка.

Начиная от эпохи Возрождения до современности, появилось множество разнообразных теорий происхождения языка и наименования, которые, однако, повторяют в разных вариантах основные идеи античности и средневековья. Следует признать, что в данных теориях в целом со временем становится все меньше эклектичности и спонтанности и, наоборот, больше детальности и последовательности. Тем не менее исходные методологические установки неизбежно определяют ход и результаты исследования.

В основе проблемы и теории наименования находится семиотическая проблема сущности знака. Неотъемлемыми проблемами семиотики знака является соотношение следующих аспектов знака: филогенез и онтогенез знака, знак и по-

нятие, знак и референт, знак в системности языка и в системности других способностей человека, физическая и психическая форма знака в языке и в речи, категориальное и денотативное значение знака в языке и речи, знак и чувственность, знак и волеизъявление и мн. др.

На настоящий момент в результате достижений сравнительно-исторического, описательного и структурного языкознания наиболее разработанной (хотя и нередко эклектичной) является теория именно языка. В последнее время все больше внимания в исследованиях обращается на прагматику речи и на обусловленность связей языка с другими способностями субъекта.

Часто употребляя в научных работах термин «значение слова» (тем более значение высказывания или текста), редко кто из исследователей берет на себя ответственность строгости его использования и последовательности понимания. Такие синонимические употребления как «смысл», «содержание», «идея» либо перекрывают термин «значение», либо смежно расширяют его или дополняют разного рода ассоциативными отношениями. И хорошо, если в исследовании это оговаривается, в противном случае создается намеренная или ненамеренная эклектика рассуждений.

На наш взгляд, термин «природность имени» преимущественно репрезентирует ономаσιологический подход лингвистического исследования, причем подчеркивая обусловленность не столько материалистической, «позитивистской» действительностью, сколько структурой действительности сверхреальной, внечувственной – логической или иррациональной. Дело в том, что последовательно ономаσιологическое понимание формирования и изменения знака (однако не от ирреального, внеположного субъекту мира, а от чувственных восприятий до отвлеченных представлений) неизбежно приводит к утверждению произвольности имени. Поэтому, на наш взгляд, термин «условность имени» преимущественно представляет семасиологический подход исследования. Достаточно сказать, что теорию произвольности языка в наибольшей мере утвердил Ф. Соссюр, разработавший именно системное понимание языка.

Но остается открытым вопрос: термин «природность имени» следует понимать по отношению к чему (а также и чего к чему?) – формы и значения имени к сенсорно-чувственному представлению-образу или формы и значения имени к понятию, или же формы имени к его значению и др.? В исследованиях это специально не оговаривалось или оговаривалось непоследовательно. Как это часто бывает, проблема кроется не столько в предмете исследования, сколько в установке по отношению к нему.

Отмеченная двусмысленность была подвергнута критике Ш. Балли, Э. Бенвенистом, В. Пизани, Р. Якобсоном и др. (см. Воронин, 1990) сразу же после утверждения тезиса условности языка. Обоснованность критики кроется в том, что не существует четкой границы между значением и понятием, понятием и образом, образом и представлением, представлением и чувством и т.д., и тем не менее отличия между этими категориями осознаются (по крайней мере, представляются) как неоспоримые.

Проанализируем самые тривиальные характеристики имени. Оставаясь словом, какое-либо конкретное слово (словоупотребление), даже имея на поверхностный взгляд ту же самую формальную представленность, является ли тем же самым словом? Сторонники и природности, и условности имени не оспаривают перманентную изменчивость и вариативность имени. Однако такое признание чаще всего затемняет проблему инвариантности имени либо выносит эту инвариантность имени во внесубъектную сюрреальность. Примечательно при этом, что гораздо легче априорно вынести инвариантность имени вовне от субъекта во вневременность и внепространственность, чем найти функциональную инвари-

антность имени в субъекте. В последнем случае, кроме одной универсальной категории «имя», приходится использовать гораздо больше категорий, как например, язык, речь, многосторонность знака, полифункциональность знака, полисемия, типология речи и мн.др., что требует не метафизического философствования, а напряженного актуального внимания к сиюминутной «бренности» опыта языковой деятельности.

Теории природности языка безусловно расширяют и обогащают поле внимания исследований, однако концентрирование внимания на субъективной инвариантности языка в большей мере приближает исследования к насущной реальности языковой деятельности, предвосхищает, формулирует и реализует прикладную проблематику. Теоретические разработки исторического научного опыта оказались особенно актуальны для современного взрыва объема информационного обмена. При этом многие базовые проблемы лингвистики либо остаются актуальными, либо принципиально переформулируются. Например, разведение плана выражения и плана содержания знака проясняет не больше, чем задает новых вопросов. Смыслоразличители на уровне плана содержания обнаружены позже, чем различители плана выражения, это позволяет семиотикам делать вывод, что «пока еще план содержания – это скорее область континуального, нежели дискретного» (Эко, 1998). Лингвисты констатируют, что легче отождествляются разные значения многозначного слова как одно слово, чем признаются одним словом абсолютные лексические синонимы. Причина этому – подход от формы как следствие инертности мышления и ограниченности памяти. Подход от содержания, хотя сложнее, гораздо перспективнее в разрешении исследовательских противоречий.

Образно говоря, слово – это резервуар, который может иметь разный объем, разную форму и даже не всегда одно и то же наполнение. Вместимость резервуара-слова может незначительно или существенно по-разному наполняться, иногда вплоть до полного изменения содержимого. Это характерно для слова в филогенетическом и онтогенетическом его развитии, характерно это для слова и в типологии речемышления.

В пространстве следующих многополярных противопоставлений — предметно-практическая деятельность, социальные отношения, наглядно-образные представления, отвлеченно-рациональные представления, морально-волевые установки и предпочтения, семиотические сигналы, семиотические системы и модели и мн.др., в центре которых находится субъект — строится вербальная деятельность субъекта, и не только сама вербальная деятельность, но и теория вербальной деятельности.

Не во всех методологических научных подходах субъект определяется в центре психомыслительной и вербальной деятельности. В ряде методологий субъект определяется на периферии пространства, а не в центре отмеченных противопоставлений. Это общефилософский вопрос «Кто говорит: субъект или язык?», и в ответ на него нередко утверждается, что не субъект говорит в языке, а именно в субъекте говорит язык – и далее в зависимости от методологического подхода предоставляется широкий спектр того, что говорит в субъекте посредством языка: либо бессознательное (причем, или индивидуальное, или коллективное), либо сознательное (тоже индивидуальное или социальное), либо ноуменологическое универсальное, либо сам язык о себе и т.д.

Проблема объекта языкознания остается традиционной и актуальной, несмотря на множество новых теорий, научных направлений и методологических подходов. Наиболее сложным является разделение инвариантных моделей, на основе которых осуществляется психомыслительная – семиотическая и несемиотиче-

ская – деятельность субъекта и многообразных вариативных реализаций этих моделей.

В настоящем анализе языковая деятельность (представленная в ее трихотомическом аспекте – язык, речевая деятельность, речь) понимается как функциональная часть человеческой психики, структурированная семиотическая функция отношения между психо-мыслительной деятельностью субъекта и предметно-коммуникативной деятельностью социального человека, то есть между сферой инвариантных знаний субъекта и многообразной вариативной информацией, получаемой субъектом в процессах предметного и социального взаимодействия.

Так как языковая деятельность признается отношением между инвариантными знаниями субъекта и его актуальной деятельностью, то для определения языка наиболее удобным представляется виртуальное семиотическое пространство инвариантных значений и моделей формообразования, а для определения речевых произведений – актуальное семиотическое психомыслительное пространство, структурированное означаемыми речевых единиц через речевые сигналы. В таком случае, речевая деятельность – это процесс создания указанного актуального вербализованного психомыслительного пространства, структурированного и связанного (а самое главное, ограничиваемого) означаемыми речевых единиц. Акцентируем аспект ограничиваемости по причине важности роли означаемых не только в процессе кодирования, но и адекватности его декодирования.

Что касается качества семиотического структурирования семантического пространства речевого произведения, то оно определяется типами речемышления и приемами изобразительности. В типологии речемышления признание бесспорной взаимоопределяемости составляющих не исключает необходимости разделения процессов чувственно-сенсорных и мыслительных, а также семиотических (а внутри речемышлительных процессов, кроме того, выделения типов речемышления). Такое понимание находит свое выражение в разграничении понятийного мышления и вербального мышления, а соответственно, в разделении инвариантной когнитивной картины мира и инвариантной языковой картины мира, что не всегда разделяется.

В обыденном типе речемышления слово максимально сливается с окружающей обстановкой, с предметностью, точнее сказать, слово не выделяется из них – такое мышление называется синкретическим. В научном типе речемышления целостность слова также не осознается достаточно, однако развивается его отвлеченное значение. И лишь в художественном типе речемышления слово максимально полновесно и реализуется его целостность.

Простор для выбора полюса исследовательского подхода в открытом многомерном смысловом пространстве субъекта довольно широкий. Однако вне зависимости от методологического подхода функционально-деятельностное протекание языковой деятельности характеризуется большей мерой единства интерпретации содержания этой деятельности. Обыденный тип речемышления (по Потебне, мифологический, проза) определяется таким оперативным семиотическим приемом как тождество (использование знака в объеме узуальных значений). Преодоление обыденного типа речемышления определяется таким оперативным приемом как иносказание (в разной мере изменение значения знака). Представляется возможным применять термин тождество не только как термин, обозначающий синкретическую нераздельность имени с понятием и референтом в обыденном типе речемышления, но и как термин, обозначающий в научном типе речемышления психомыслительную операцию рефлексирования над соответствием денотата-референта знака его понятию (даже, точнее, уточнением и доказательством этого соответствия), то есть операции генерализации, и в научном, и в художественном типе выделять два типа иносказания – метафорический и мето-

нимический. Причем, за приемом метафорического тождествования признавать высшую степень отвлеченного рефлексирования, в то время как за приемом метонимического иносказания признавать более высокую степень эмоционально-чувственного и образно-эстетического рефлексирования.

Функционально значимой и методологически проблематичной является когнитивная функция слова и языка. Когнитивная функция слова проявляется в том, что слово обобщает и формализованно фиксирует часть понятийной информации субъекта. Когнитивная функция языка выражается в способности переструктурирования знаний. Знание естественного языка – структура, и грамматика языка (например, Грамматика-80 как структура структуры) – тоже структура, но они не тождественны и соотнесены асимметрично как взаимоопределяющие и взаимодополняющие структуры. Когнитивная функция языка совсем не обязательно проявляется только в научном типе речемышления – это может быть создание любых языковых клишированных или речевых когнитивных структур как вербальных структур какого-либо алгоритма мышления, поведения.

Например, речевые образования, подобные такому высказыванию из обыденной речи о ком-то, как: «Он человек рассудительный, выдержанный, не поддается на провокацию», способны быть толчком к аналитизму, то есть к анализу другим субъектом собственных способностей и к изменению им своего поведения. Это происходит путем экстраполяции чьих-то предполагаемых способностей на свои собственные: «кто-то другой способен быть сдержанным, рассудительным, не бросаться сломя голову на первый-лучший раздражительный стимул, а я, по памяти своего опыта, на это был неспособен... но могу ли быть способен, подобно этому кому-то другому?.. » и т.д. Речевые образования, подобно вышеприведенному примеру содержащие определенные мыслительные алгоритмы, среди многого другого, руководят нашим аналитическим мышлением. Таким образом, когнитивная функция языка характерна всем типам речемышления, не только научному, но и обыденному, и художественному.

Зададимся вопросом: почему во многих научно-философских исследованиях и теориях (Ф.Соссюр, Л.Выготский, К.Леонгард, М.Хайдеггер, Ю.Лотман и др.) много образных метафор, примеров из классических художественных текстов? Почему эти примеры приводятся в научных текстах как иллюстративный материал, несмотря на то, что эти примеры – очевидный плод фантазии? Безусловно, потому, что они – образцы решения-модели определенного типа ситуации-проблемы. Среди этих решений одно среди многих других важных – решение проблемы аккумуляции и конденсации-концентрации информации. В этом отношении художественный текст, как отмечают кибернетики, особенно высоко информативен. Однако информация художественного текста при ее богатстве является многослойной и, как результат иносказательности, преимущественно неоднозначной, что не является недостатком художественного текста, а, напротив, его преимуществом.

В качестве примера рассмотрим отрывок из художественного текста Б.Гребенщикова, состоящий из двух простых предложений, первое из которых является констатацией в виде изъявительного наклонения, а второе – призывом в виде императива: «Я пою – попади со мной в такт!». Непосредственное значение, контекст и подтекст позволяют по-разному интерпретировать смысл отрывка. «Я пою» – это можно понимать как «я пою в данный момент» и как «я вообще умею петь», и как «я живу, как пою» (причем, как аргумент спора или дискуссии) и др. Точно так же фразу «попади со мной в такт» можно понимать по-разному, среди прочего, как «живи так, как я», «покажи, можешь ли ты попасть в такт» и даже как «если не можешь, то у тебя нет аргументов для возражения» и др.

Очень часто смысл художественного текста представляет собой те случаи, когда автор и сам нерасчлененно смутно представляет соотношение аспектов смысла или понимает их, но не до конца осознанно. Однако эта нерасчлененность является мерой осознания не за семью замками, эта степень может быть повышена значительно (хоть и не всегда абсолютно) как самим говорящим, так и слушающим. При этом задействуется весь психофизиологический и социальный комплекс отношений, например, такие категории как вкус, способность суждения и др. в соотношении с конкретной ситуацией.

Как видно, минималистский подход исследования не сужает и не упрощает проблематику, не игнорирует и максималистские предпочтения, лишь по-другому их интерпретируя. Как мы отметили, максималистские и минималистские установки противопоставляют исследователей в разрешении проблемы «природности – условности имени». В отношении аспектов социального функционирования языка и имени практически не имеется разногласий. Именно максималистские установки сторонников «природности имени» позволяют делать неоговариваемый, но принципиальный перенос понятий предмета исследования из сферы способностей субъекта во вневременность и внепространственность сакрального мира. В результате термин «язык» в значении «реальная семиотическая способность субъекта в функции общения и познания, а также ее функционирование» начинает означать «ирреальная сакральная способность Бытия, сущностно определяющая язык и поведение человека». Такая способность Бытия, тем не менее, при этом оставляет в теориях природности имени человеку свободу субъективного выбора. Именно максимализм и простота данного переноса значения чаще всего подпадают под критику противников признания природности имени.

Отмеченные максималистские установки можно найти и в теории, например, Л.Выготского: «Смысл слова никогда не является полным. В конечном счете он упирается в понимание мира и во внутреннее строение личности в целом» (Выготский, 1982: 347). Однако Л.Выготский эту полноту смысла все же оставляет в сфере человеческого сознания. Для него полнота языка и целостность его функций остаются в сфере потенциальных, хотя и неизведанных способностей человека, что совершенно не сужает гуманистические ценности субъекта в социуме.

Ограничение максималистских установок теорий природности имени до способностей чувственного и рационального созерцания (как основ функционально-ономасиологического и семасиологического подходов исследования) придает научным исследованиям более приемлемо понятную и гуманную основу восприятия и миропонимания, выводя теоретическую и прикладную проблематику из сферы внеопытности в сферу опыта. Бесполезно спорить о том, какой аспект имени более важен – референтивный (природный) или системно-категориальный (условный): именно их соотношение и составляет сущность имени. Также и относительная произвольность имени не является абсолютной, будучи, хотя и не непосредственно прямо, и не однозначно, но тем не менее «природно» обусловленной.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вітгенштейн Л. Tractatus logico-philosophicus. – К., 1994.
2. Воронин С.В. Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании: Очерки и извлечения. – Л., 1990.
3. Выготский Л. Собр. соч. в 6-ти т. – Т.2 - Мышление и речь. – М., 1982.
4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М., 1998.
5. Лабашук М. Слово в науке и искусстве. – Тернопіль, 1999.
6. Платон Кратил // Собр. соч в 4-х т. – Т.1. – М., 1990. – С. 613-681.

7. де Соссюр Ф. Заметки по общей лингвистике. – М., 1990.
8. Хайдеггер М. Время и Бытие. – М., 1993.
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – С.-П., 1998.
10. Якушкин Б.В. Гипотезы о происхождении языка. – М., 1985.

СКЛАД ТА ГРАМАТИЧНА СТРУКТУРА ПРИСЛІВНИКІВ У СТАРОДРУКАХ ПОЧАЇВСЬКОЇ ЛАВРИ ХVІІІ СТ.

Із ХVІІІ ст. до наших днів дійшло мало стародруків. На Лівобережжі, яке перебувало у складі Російської імперії, відомим указом Петра І з 1720 р. видання книг українською мовою було заборонено. На Правобережжі до кінця ХVІІІ ст. офіційних обмежень на українську друковану книжку не було, тому тут існували видавничі центри, які друкували помітну кількість книжок українською. Серед латино- і польськомовних видань того часу зустрічаються також друки українською мовою різних жанрів, зокрема ораторського та науково-практичного. Вони були призначені здебільшого для українського населення, тому автори мали на меті спростити їхню мову, наблизити її до живої мови того часу, аби проповіді та повчання були зрозумілими. Присутність у почаївських друках великої кількості елементів народної мови підтверджують не лише передмови до видань, а й самі тексти.

Відтак, нашу увагу привернули прислівникові утворення як беззаперечне свідчення присутності в почаївських друках народних елементів.

Залежно від номінативної природи твірних основ прислівники почаївських видань середини – кінця ХVІІІ ст. утворюють дві групи: первинні (займенникові) та вторинні.

Первинні прислівники походять від первісних займенникових імен, або від їхніх коренів. Ця група лексично виразна, численна і чітко окреслена формально. Відзайменникові прислівники передусім характеризуються їх архаїчними ознаками [7, 41]. Основа цієї групи адвербіальних утворень виникла ще в праслов'янську епоху [4, 239]. Прислівники, які до неї належать, є носіями значень способу дії, часу, місця, міри і ступеня.

На позначення способу дії у почаївських пам'ятках досліджуваного періоду найчастіше засвідчуються прості прислівники $\square\square\square\square$, $\square\square\square\square\square\square$, $\square\square\square$, $\square\square\square\square$. Як відомо, у процесі розвитку мови у прислівнику $\square\square\square\square$ кінцевий ненаголошений $-\square$ відпав. В опрацьованих текстах лексема такъ вживається головню у новій формі: $\square\square\square\square\square\square$ $\square\square\square\square$ ($\square\square\square\square$, $\square\square$, 1781, 71), $\square\square\square\square$ $\square\square\square\square$ ($\square\square$., 1788, 66), $\square\square\square\square$ $\square\square\square\square\square\square$ ($\square\square$, 1794, 278), $\square\square\square\square$ $\square\square\square\square\square\square\square\square\square\square\square\square$ $\square\square\square\square$ $\square\square\square\square\square\square\square\square\square\square$ ($\square\square$, 1794, 182), $\square\square\square\square\square\square\square\square$ $\square\square\square\square$ $\square\square\square\square$, $\square\square\square\square\square\square\square\square$ $\square\square$ $\square\square\square\square\square\square$ $\square\square\square\square$ ($\square\square$, 1794, 98). Зустрічається в них і живомовний прислівник $\square\square\square\square\square\square$ та церковнослов'янїзм $\square\square\square\square\square\square$: $\square\square$ $\square\square\square\square\square\square$... $\square\square\square\square\square\square$ $\square\square\square\square$ $\square\square\square\square\square\square$ ($\square\square$., 1788, 76), $\square\square\square\square\square\square\square\square$ $\square\square\square\square\square\square$ ($\square\square$., 1794, 235). У первісному вигляді виступають і слова $\square\square\square\square$ ($\square\square\square\square\square\square$), $\square\square\square$: $\square\square$ $\square\square$ $\square\square\square\square\square\square\square\square$, ... $\square\square\square\square$ \square $\square\square\square\square$ $\square\square$

оооооооо оооооооооооо (о.о., 1794, 272), оо оооо оооооо оооо-
оооооооооо оЪоооооооо (о.о., 1794, 40). Синонімічний ряд утворюють
відзайменникові прислівники часу із значенням “завжди”. Продовжує активно
вживатися руськоукраїнський прислівник оооооооо: оооооооо, оооооооооо
оооо о оо оооооооо (оооооо, 59), оо оооооооо... оооооооо оооооооо
(оооооо оо, 75), оооооооооо оо оооооооо оо оооооооо о оо
оооооооо оооооооо о оооооо оооооо (о.о., 1794, 216). Тотожне значен-
ня має утворення від основи всегда, ускладнене префіксом за- - оооооооооо:
о ооооо оооооооооо ооо ооооо оооооооооо (о.о., 1788, 12), оооооо-
ооо ооооо (о.о., 1788, 59). Частіше у розмовній українській літературній
мові використовується варіант завжди [12; 3, 61]. Повним відповідником ви-
щезгаданих прислівників є форма завше: оооооо оооооооооооооооооо (о.о.,
1794, 247), оооооооо оооооо оооооооо оооооооооооооооо (о.о., 1794, 184),
оооооо оооооооо оооооооооооо ооооо (185), оо ооооо оооооооооо ооооо-
оо оооооооо (о.о.о., 1770, 89). Її походження з польської мови підтверджує
західнослов'янська форма займенникової основи vьs- [3, II, 220].

Прислівник уже засвідчений у формі, яку зберігає сучасна літературна мова –
уже: оуже бо по пророчеству (СЪмя I, 192), волЪвъ бымъ оуже згинути (С+Ъмя
I, 94), достати ... оуже бываетъ ему не возможно (СЪмя I, 204). Загалом у по-
чаївських друкованих пам'ятках XVIII ст. ця форма переважає, хоча нерідко
зустрічаємо і полонізм южь (спл. juz): слуга три недЪли южь без смысла
болЪ2ль (Богогл., 67).

Незмінним також залишився прислівник теперь, який виступає у своєму су-
часному значенні: чинЪть оуже теперь (НП., 1794, 219), якъ теперь дЪется (НП,
1794, 76), не естесмо теперь хрїстіане вЪ преслЪдованю (НП, 1794, 177), где те-
перь оуживае (НП, 1794, 224). Із давньою семантикою виступає і прислівник
міри тилко, який, очевидно, є полонізмом (спл. tylko): щося намъ тилко при-
трафляе (НП, 1794, 124), що тилко знимъ дЪятися... имЪло (НП, 1794, 158), і
давній толко: часомъ по всемъ коню бывають роскиданы, а часомъ толко на кар-
ку (Кн., 1788, 14).

Отож, серед займенникових прислівників, засвідчених у почаївських друках
середини-кінця XVIII ст., переважають давніші прості одиниці, які
функціонували ще у давньоруськоукраїнській мові в добу XI-XIV ст. Відтак,
церковнослов'янськи використовуються переважно для надання стилю урочи-
стості. Не рідкісними є і нові утворення. Зустрічаються також одиниці, які
прийшли з польської мови, або праслов'янські прислівники, котрі продовжували
побутувати завдяки впливу польської мови. Давні прислівники та полонізми до-
нині повноцінно функціонують у волинських говірках.

Найбільш вдалою для характеристики вторинних прислівників вважаємо кла-
сифікацію, у якій враховано і їхні синтаксичні функції, і те, що прислівники по-
ходять від різних частин мови, а, отже, вони співвідносні з іменниками,
числівниками, дієсловами – їхніми твірними основами.

Вторинні прислівники мають два морфологічні різновиди – іменні та
дієслівні. Іменні утворюють такі групи: 1) предметно-обставинні, які
співвідносні з іменниками за кореневими та афіксальними морфемами; 2) озна-
начально-обставинні, до яких належать: а) якісно-способові та відносно-способові
утворення, співвідносні з прикметниками; б) кількісно-особові, співвідносні з
числівниками.

Предметно-обставинні прислівники, співвідносні з іменниками за кореневими
та афіксальними морфемами, представлені досить різноманітно. Вони виникли
шляхом адвербіалізації іменників. Відсубстантивні прислівники, вжиті у текстах

пам'яток, утворені способом конверсії різних прийменникових, а рідше без-прийменникових форм іменників. Найдоцільніше їх характеризувати, виділяючи в морфологічних різновидах обставинні групи місця, часу, способу дії [7, 59].

Адвербіалізована форма називного відмінка послужила словотвірною основою прислівників троха, трошка, які мають і значення міри: *троха трошки* (Ск., 1788, 60) та часу (прислівник рано): *троха трошки*, *троха трошки* (Ск., 1788, 73). Прислівник троха послужив твірною основою для нових слів – потроха: *потроха трошки* ... *потроха трошки* (Ск., 1788, 11).

Здебільшого для творення прислівників використовувалися прийменникові форми непрямих відмінків іменників. Прислівники, утворені від сполучень іменникових основ у родовому відмінку з прийменником, включають у себе усі семантичні групи. Значення часу мають прислівники, утворені від іменників у родовому відмінку з прийменниками з і за: *і трошки* (Ск., 1794, 106), *і трошки* (Ск., 1794, 106), *і трошки* (Ск., 1788, 10), *і трошки* (Ск., 1788, 50), *і трошки* (Ск., 176). Прислівники місця утворені і від безприйменникових, і від прийменникових генитивних форм: *і трошки* (Ск., 17), *і трошки* (Ск., 143), *і трошки* (Ск., 1788, 63).

Іменники у знахідному відмінку були найпліднішою основою для формування субстантивних прислівників. Серед них переважали слова з прийменниками. Такі форми рано адвербіалізувалися в давньорусько-українській мові, а потім витіснялися прийменниковими формами. У досліджуваних виданнях прислівники, утворені від іменників у знахідному відмінку і прийменників в і по, означають час: *і трошки* (Ск., 1794, 106), *і трошки* (Ск., 1788, 10), *і трошки* (Ск., 229) Δ *і трошки*; *і трошки*: *і трошки* (Ск., 1794, 221), *і трошки* (Ск., 1794, 78), *і трошки* (Ск., 1794, 255), *і трошки* ... *і трошки* (Ск., 21); *і трошки*: *і трошки* (Ск., 1788, 14). Однак межі смислових груп не є чіткими. Залежно від контексту один і той самий прислівник може набувати різних значень.

Рідкісними є прислівники, які походять від іменників у давальному відмінку без прийменника: *і трошки* (Ск., 144). У структуру більшості з них входять прийменники і, за: *і трошки* (Ск., 1788, 12), *і трошки* (Ск., 125), *і трошки* (Ск., 166).

Форми орудного відмінка іменників, які в українській мові виявили найбільшу схильність до адвербіалізації, служать на позначення способу дії. Проте у почаївських виданнях вони засвідчуються дуже рідко. Усі вони мають елементи - і трошки, - і трошки: *і трошки*, *і трошки* (Ск., 1788, 105), *і трошки* (Ск., 1788, 60), *і трошки* (Ск., 1788, 68). Прислівник *і трошки*, до речі, активно вживається у сучасних волинських говірках [11, II, 251].

Доволі часто в почаївських друках у ролі прислівників зустрічаються форми місцевого відмінка з прийменниками по, в, на, які включають у себе найширше коло значень: *понадію по собі і по всім людям* (ІІІ., 1788, 68), *по собі і по всім людям* (ІІІ., 1770, 94), *по собі і по всім людям* (ІІІ., 1794, 156), *по собі і по всім людям* (ІІІ., 1794, 196), пор. ще *по собі і по всім людям* (ІІІ., 1788, 107).

Особливої уваги заслуговують відіменні прислівники, утворені способом редуплікації: *по собі і по собі* (ІІІ., 205), *по собі і по собі* (ІІІ., 143). Зустрічаються поодинокі випадки вживання церковнослов'янїзмів, утворених таким чином: *по собі і по собі* (ІІІ., 153).

Деякі прислівники утворені шляхом додавання форм називного чи родового відмінка питального займенника до іменників: *живеть до сего дне* (ГП., 1741, 43), *до сего дне неперестанно перебувають* (ГП., 1741, 6), *онь сего дня... давь показати* (НП., 1794, 178), *на ту и на ту сторону що разъ поглядати* (П.св., 1770, 90). Зафіксовані також сполучення кількісного займенника з іменником: *по кѣлкарази оуживъ бувъ* (НП., 1794, 186).

У групі означально-обставинних прислівників, які виражають міру та спосіб дії, основну частину складають прислівники прикметникового походження. Найпоширенішим типом у почаївських пам'ятках є відприкметникові прислівники, утворені від називного і знахідного відмінків однини якісних прикметників середнього роду твердої групи за допомогою форманта -о. Колишне прикметникове закінчення -о набуло значення специфічного прислівникового суфікса, коли нечленні прикметники витіснилися членними [5, 375]. Серед прислівників на -о багато утворень, успадкованих з давньоруськоукраїнської мови: *по собі і по собі* (ІІІ., 1741, 15), *по собі і по собі* (ІІІ., 1741, 31), *по собі і по собі* (ІІІ., 1741, 37), *по собі і по собі* (ІІІ., 1741, 15), *по собі і по собі* (ІІІ., 1770, 89), *по собі і по собі* (ІІІ., 1770, 90), *по собі і по собі* (ІІІ., 1770, 89), *по собі і по собі* (ІІІ., 1788, 10), *по собі і по собі* (ІІІ., 1788, 65), *по собі і по собі* (ІІІ., 1788, 67), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 41), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 109), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 134), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 113), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 122), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 124), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 138), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 193), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 260), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 261), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 286), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 219), *по собі і по собі* (ІІІ., 1741, 34). *по собі і по собі* [ІІІ., 200]: *по собі і по собі* (ІІІ., 1770, 90), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 187), *по собі і по собі* (ІІІ., 1794, 37).

У текстах пам'яток функціонує також невелика група таких прислівників, співвідносних із прикметниками твердої групи: *руки тримай спокійне передь*

собою (П.св., 1770, 89), не отворай нагле дверей (П.св., 1770, 97), особливе если суть особы поважніи (П.св., 1770, 100), есть особливе ласкавымъ (НП., 1794, 30), мовъ скромне (П.св., 1770, 107), закончимъ несподѣване (НП., 1794, 37), когда-бисте тое могли... належите познати (НП., 1794, 48), предложѣмъ ему покорне (НП., 1794, 54), Виразне мовить (НП., 1794, НП., 1794, 60), згинуть вѣчне (НП., 1794, 61), несправедливе такъ мовилисте хрїстіане (НП., 1794, 67), взаємне буде любити (НП., 1794, 70), жїючи цнотливе (НП., 1794, 78), побожне такъ розмыслиати (НП., 1794, 96), миле и терпеливе зносите (НП., 1794, 102), жалуйможъ заразъ сердечне (НП., 1794, 106), возлюбивъ ласкаве (НП., 1794, 121), жїючи розпустне (НП., 1794, 137), живъ негодиве розпустне (НП., 1794, 226), щире постановивъ (НП., 1794, 138), просѣмъ... щире безконечнаго милосердія (НП., 1794, 271), якъ осторожне жити намъ належить (НП., 1794, 141), добровѣльне опушенїи (НП., 1794, 141), доброволне тратимо (НП., 1794, 222), даремне и хрїстіаниномъ называється (НП., 1794, 148), ажебыжъ прїемне було (НП., 1794, 153), повидѣти беспечне (НП., 1794, 157), каждый з нихъ могль о себѣ беспечне мовити (НП., 1794, 171), вѣрне и статечне ему служили (НП., 1794, 181), виполняль охотне (НП., 1794, 208), цнотливе и побожне жїющихъ (НП., 1794, 223), старатися помѣрне (НП., 1794, 242), жебы... от васъ щасливе виховани були (НП., 1794, 266).

Трапляються випадки паралельного вживання форм на –о та на –е: зостають и мешкають охотне (НП., 1794, 40) та охотно прїяль и зезволивъ (НП., 1794., 183); що тилко було потребно (НП., 1794, 62) та есть потребне до отриманя отпущенїя грѣховъ (НП., 1794, 144). Формант -е пояснюють як аналогію до історично законмірного творення прислівників на -е, співвідносних як із нечленними формами прикметників м'яких основ, так і контактами з польською мовою [4, 239]. Про значну роль польської мови у закріпленні прислівників на –е у літературній мові XVIII ст. свідчить суттєва кількість полонізмів серед адвербіальних відприкметникових утворень у почаївських друках згаданого періоду: проси полѣтичне (П.св, 1770, 102), жебысмо не затоплялися збитечне (НП., 1794, 30), оупаде нагле и несподѣване (НП., 1794, 37), просивъ оусилне (НП., 1794, 43), неможна було людемъ вигодне слухати (НП., 1794, 77), то учинить дискретне (НП., 1794, 104), публѣчне, повшехне, передъ цлыѣмъ свѣтомъ (НП., 1794, 140), публѣчне одошлетъ (НП., 1794, 141), сопротивляймося статечне (НП., 1794, 147), зупелне щасливими... буты неможемъ (НП., 1794, 199), повшехне походило (НП., 1794, 226), явне и очевисте показуєть (НП., 1794, 259).

Відприкметникові утворення на –□ були уже майже зовсім втрачені, тому вони нечасто трапляються у досліджуваних книгах: □□□□□□ □□□□ (□□□□ □, 16), □□□□ □□□□ □□□□□□ □□□□□□□□ (□□□□ □, 53).

Також рідко у почаївських пам'ятках зустрічаємо прислівники з кінцевим -□: □□□□ □□ □□□□ □□□□ □□□□ □□□□ (□□., 1794, 156).

Часто вживаними є прислівникові форми множини середнього та чоловічого роду множини нечленних прикметників із суфіксом -□□□: □□□□□□□□□□□□ □□□ □□□□□□□□□□□□□□ (□□., 1794, 31), □□ □□□□□□□□□□ □□□□ □□ □□□□□□□□ (□□□□ □, 228). Прислівники непристойна, грубіянська: □□□□ □□□□□□□□□□□□, □□□□□□ □□□□□□ □□□□ (□.□□., 1770, 92), □□ □□□ □□□□□□□□ □□□□... □□ □□ □□□□ □□□□□□□□□□□□ (□.□□., 1770, 92), імовірно, є новоствореними. Вони походять від нечленних прикметників жіночого роду. Пояснювальне слово-іменник часто зустрічається поряд із відповідними прикметниками у пам'ятці “□□□□□□□□ □□□□□□□□” (непристойна, грубіянська рѣчь). У випадках, коли іменник упускався, ад'єктив набував прислівникової функції. Проте в досліджуваних почаївських пам'ятках здебільшого зустрічаються форми орудного відмінка з прийменником по: □□

намагань, а наслідком є те, що слово «вперва» вказує на час початку дії, а не на місце її виконання (Кн., 1794, 49), а «вперед» означає спокійно, без шуму, а не місця (Кн., 1794, 93), а «вперед» означає спокійно, без шуму, а не місця (Кн., 1794, 221), а «вперед» означає спокійно, без шуму, а не місця (Кн., 1794, 277), а «вперед» означає спокійно, без шуму, а не місця (Кн., 1770, 99). Від форми орудного відмінка однини утворений і прислівник велми, успадкований з давньоруськоукраїнської мови: не стукай велми ногами (П.св. 1770, 93), хочешь не велми смущатися (П.св., 1770, 104).

Значна кількість прислівників, помічених у пам'ятках, виникла внаслідок адвербіалізації сполук прийменників із нечленими формами прикметників. Так, найчастіше сполучуваними із прикметниковими формами у родовому відмінку є прийменники з/зъ: з сусідом моїм доконтрастування (Кн., 1788, 67), з сусідом моїм доконтрастування (Кн., 1788, 73), з сусідом моїм доконтрастування (Кн., 1794, 245), з сусідом моїм доконтрастування (Кн., 1770, 88) та ін.: з сусідом моїм доконтрастування (Кн., 1788, 61).

Адвербіалізовані прикметники у знахідному відмінку поєднуються із прийменниками за: заледво свѣтъ могла ся оутримати (НП., 1794, 77), не всѣмъ зарѣвно (НП., 1794, 223), запевне признаемъ (НП., 1794, 270); на: давати рано намто... передь ѣдломъ (Кн., 1788, 64).

Рідше засвідчуються прислівники, виниклі внаслідок адвербіалізації нечлених прикметникових форм давального відмінка однини чоловічого і середнього роду: до сусіда моєго (Кн., 1770, 91), до сусіда моєго (Кн., 1788, 12) та ін.: до сусіда моєго (Кн., 1770, 1), до сусіда моєго (Кн., 232), до сусіда моєго (Кн., 195), до сусіда моєго (Кн., 245), до сусіда моєго (Кн., 7), до сусіда моєго (Кн., 1794, 192), до сусіда моєго (Кн., 1794, 239), до сусіда моєго (Кн., 1770, 91), до сусіда моєго (Кн., 1770, 88), до сусіда моєго (Кн., 1794, 161), до сусіда моєго (Кн., 1794, 216).

Похідні від порядкових числівників утворення трапляються у почаївських виданнях досить часто, проте не характеризуються особливою різноманітністю. Здебільшого це безприйменникові форми, виниклі від порядкових числівників середнього роду у знахідному відмінку: першое, першое першое та ін.: першое першое (Кн., 1794, 110). Адвербіалізувалися лише порядкові числівники першого десятка. Такі прислівники служать у текстах для модальної оцінки дії з точки зору її необхідності. Так, лексема перше в одних випадках має значення «раніше»: перше перше перше перше, перше перше перше перше (Кн., 1794, 206), перше перше перше перше перше (Кн., 1770, 93); в інших – «скоріше»: перше перше перше перше, перше перше перше перше, перше перше перше перше (Кн., 1770, 90); перше перше перше перше перше перше (Кн., 1794, 69), перше перше перше перше перше (Кн., 1794, 75), перше перше перше перше перше перше (Кн., 229). Прислівник, утворений таким же чином від числівника перший додаванням суперлативного префікса най - - перше перше перше перше перше перше, перше перше перше перше перше перше, перше перше перше перше перше перше (Кн., 1794, 98), перше перше перше перше перше перше перше перше перше перше перше перше перше

1794, 43), *підкріплення* *підкріплення* *підкріплення* (*підкріплення*, 1788, 12), *підкріплення* *підкріплення* *підкріплення* (*підкріплення*, 21). Тут прислівники *підкріплення* (первісне прикметникове значення його - "гіркий"), *підкріплення* (походить від праслов'янської форми суперлатива прикметника *lerjъ*) вживаються лише у прислівниковій функції.

Досліджені друковані видання Почаївського монастиря василіанського періоду свідчать, що прислівники в літературній мові на Волині у XVIII ст. були уже достатньо сформованою системою. Засвідчені в почаївських пам'ятках адвербіальні утворення акумулюють у собі результати дії різних процесів, які відбувалися в українській літературній мові до XVIII ст. Значна їх кількість із певними морфонологічними змінами була успадкована із праслов'янської чи давньоруськоукраїнської мови. Такими є первинні (займенникові) прислівники, які вживалися найчастіше, проте не відзначаються різноманітністю. Вони не виробили власної системи творення, але їхні форми зазнавали різних фонетичних змін. Давніші варіанти займенникових прислівників виконували стилістичну функцію, переважно у пам'ятках ораторського жанру.

Переважну частину прислівникового класу в почаївських пам'ятках становлять вторинні одиниці, які були давно створені, запозичені, або перебували у стані розвитку. Вони вже мали власну систему засобів творення. Помітними також є лексичні впливи польської мови. Незважаючи на те, що серед твірних основ та формантів переважають українськомовні елементи, зустрічаються і запозичені іншомовні лексеми і форми, які побутують у польській мові донині. Частина прислівникових одиниць, помічених у почаївських друках середини – кінця XVIII ст., збереглася в українській літературній мові, інші ж не засвоїлися нею.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

Богогл. – Богогласникъ. – Почаїв, 1790.
 ГП – Гора Почаївська. – Почаїв, 1741. – 50 л.
 Кн. – Книжиця для господарства. – Почаїв, 1788. – 110 с.
 НП – Науки парохіалнія. – Почаїв, 1794. – 289 с.
 П.св. – Полѣтика свѣцкая. – Почаїв, 1770. – С. 88-104.
 Сл. – Слово къ народу кафолическому. – Почаїв, 1765.
 СЪмя – СЪмя слова Божія. – Т. 1, 2. – Почаїв, 1781.

ЛІТЕРАТУРА

1. Прислівники із суфіксами –ма, -ми, -мо в історії української мови // Мовознавство, 1993. – №4. – С.42-46.
2. Гальчук В.Ю. З історії акцентуації прислівників в українській мові // Мовознавство, 1995. – №6. – С.10-18.
3. Етимологічний словник української мови.-К., 1982.- Т.1.- 632с., 1985.-Т.2.- 572с., 1989.- Т.3.- 550с.
4. Жовтобрюх М.А., Волох О.П., Самійленко С.П., Слинко І.І. Історична грамати́ка української мови.-К., 1980.- С. 239.
5. Німчук В.В. Прислівник//Історія української мови: Морфологія.- К., 1978.- 540с.
6. Историко-этимологический словарь современного русского языка.- М., 1999.- Т.1, 2.
7. Чапля І.К. Прислівник в українській мові.- Харків, 1960. – 124 с.
8. Словник староукраїнської мови.- Київ, 1977.- Т.1.- 630с., 1978.- Т.2.- 591с.
9. Зінченко С.В. Історія ступенів порівняння в українській мові. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К., 2000.
10. Бевзенко С.П. Історична морфологія української мови. – Ужгород, 1960. – 416 с.
11. Атлас української мови. – Т.2. Волинь, Наддністрянщина, Закарпаття. – Карта № 251.

ЕТНІЧНА САМОСВІДОМІСТЬ ЯК КОЛЕКТИВНЕ УЯВЛЕННЯ ЩОДО ЄДНОСТІ ТЕРИТОРІЇ, СПІЛЬНОТИ МОВИ, ПОХОДЖЕННЯ

Постановка проблеми. Термін “етнос” походить від давньогрецької мови і має в цій мові багато значень: плем’я, народ, юрба, стадо, стан, соціальна група, клас тощо. Можна сказати, що таке розмаїття значень цього терміна зберігається і досі, принаймні в науковому мисленні він не застосовується однозначно.

На думку Ю.Бромля (Этнос и география, 1973), етнос – це відкрита система, яка підпорядкована законам розвитку суспільства і тому не має особливих закономірностей.

К.Чистяков (Этническая общность, этническое сознание и некоторые проблемы духовной культуры // СЭ, . – 1972. - № 2) розглядає етнос/етнічну спільність як історично створену стійку, стала соціальну спільність, що усвідомлюється людьми, які зараховують себе до неї від народження як спільність несоціальну.

На думку Л.Гумільова (География этноса в исторический период. – Л., 1987), етнос – це закрита соціальна система, причому самодостатня для свого розвитку і відтворення. Цю думку підтримує етнолог А. Пономарьов¹, стверджуючи, що етнос відзначається не спільними з іншими етносами рисами, а відмінними, своєрідними й не схожими на риси інших народів і доки вони існують, існують і етноси. Але водночас з тим, ми не поділяємо принцип компліментарності, що його запропонував Л.Гумільов². Виходячи з цього принципу, особа інтегрується в етнос тільки на основі почуття несвідомого, природної симпатії осіб, які у такий спосіб створюють етнос, бо протиставлення “свій” та “чужий” (ми-вони), дане членам суспільства у свідомості, виконує функцію індикатора для визначення етнічної приналежності спільноти.

Спільнота – це об’єднання індивідів, яке стає реальністю внаслідок належності індивіда до культурно-психічної цілісності “життєвого світу”. Етнічна спільнота – етнотвірна структура³, тобто базова для інших різних спільнот, які є дериваційними стосовно до неї, бо саме вона виконує регулятивну функцію. Ця спільнота визначає простір можливих адаптацій чи засвоєнь іншородних культурних елементів. Етнос залишається ідентичним, якщо в ньому існує зав’язаність *культурогенезу*, тобто доки існує опірність щодо іншорідних засвоєнь культурних елементів іззовні, інші – більш сприйнятливі до запозичень

¹ Пономарьов А.М. Національна культура в етнологічній версії. Вісник АН України. – 1993. - № 11

² Гумилев Л.Н. География этноса в исторический период. – Л., 1987.

³ Золотова Г.О., Андерш Й.Ф. До питання про структурно-семантичні основи зіставних досліджень//Мовознавство. - №6. – С. 17-23.

тощо. Це пояснюється ментальністю етносу або послабленням його регулятивної функції. Регулятивну функцію в етнічній спільноті виконує етнокультура. Етнічна спільнота – це спільнота, пов'язана певною культурою, в основі якої формування самосвідомості етносу – спільноті походження, мови, релігії, специфічних компонентів культури, традицій, етнічних установлень стереотипів поведінки тощо. Вона являє собою суб'єктивну рівнодіючу об'єктивність елементів етнічної спільноти і розглядається як осмислення людиною своєї приналежності до певного “ми” у співвідношенні з “вони”, що дає змогу етносу самоідентифікуватися і самовизнаватися. Самосвідомість і самоназва – фіксують момент утворення етносу, коли об'єктивні чинники існування етносу перетворюються на чинник самосвідомості. *В етносі все перебуває в єдності*, де кожний елемент буття пов'язаний з іншим і силою традицій набуває зв'язку генетичної пам'яті етнічної свідомості. Вона створює не тільки *почуття кровної, але й духовної спорідненості*, сягаючи найістотніших глибин міфологічної, естетичної та моральної чуттєвості.

В етнічній самосвідомості розрізняють індивідуальний (особистий) та індивідуальний рівень. На індивідуальному рівні етнічна самосвідомість виступає як колективне уявлення щодо *єдності території, спільноти мови, походження* тощо. Особистий рівень етнічної самосвідомості включає етнічну ідентичність і образ окремої етнічної групи.

Певні історичні факти дістають своє підтвердження або заперечення у філологічній площині. Так, при з'ясуванні рубежу просування слов'янських мов на північ М.Грушевський серед перших фахівців, кому доведеться досліджувати ці факти, з-поміж інших називає філологів: *Дуже багато є роботи філологам, археологам, етнографам, аби пожити підвалини рішення цього питання*⁴. У свою чергу, зауважимо, що не меншу цінність становлять археологічні, історичні, етнографічні матеріали для мовознавства.

На думку багатьох істориків, плем'я є вихідною ланкою, що вперше пов'язується з уявленням про окремий мовний організм⁵. С.Смаль-Стоцький вважає, що єдиного слов'янського мегаєтносу взагалі ніколи не існувало, організаційною одиницею слов'янської маси були, насамперед, роди, які пізніше розвинулися в племена.⁶ (Зміни у територіальному групуванні слов'янських говорів⁷.) Безперечно, що плем'я вирізнялося наявністю особливого світопогляду, психічного і духовного стану, що було однією з головних причин мовних змін⁸.

Так чи інакше сучасні українські діалекти пов'язуються з колишніми східнослов'янськими племенами⁹, бо “різниця діалектів могли служити теж для

⁴ Грушевський М. Звичайна схема “русской” історії й справа раціонального укладу історії східного слов'янства .. Винар Л. Силуети епох. – Дрогобич. 1992. – С. 168-175.

⁵ Брайчевський М.Ю. З ранньосередньовічної гідроніміки Східної Європи // Питання ономастики. - К., 1965. – С. 220.

⁶ Смал-Стоцький С. Розвиток поглядів про сім'ю слов'янських мов і їх взаємне споріднення. – Прага, 1927. – С. 45.

⁷ Lehr-Splawinski T., Stieber Z. Gramatyka historyczna języka czeskiego. Wstęp. Fonetyka historyczna. Dialektologia. – Warszawa: PWN, 1954. – С. 45.

⁸ Smal-Stockij S., Gatner Th. Gramatik der ruthenischen (ukainischen) Sprache. – Wien, 1913. – S. 464.

⁹ Ogonowski E. Studien auf dem Gebiete der ruthenischen Sprache. – Lemberg: Verlag und Druck des ruthenischen Szewczenko. – Vereines, 1880. – S. 20; Михальчук К. Наречия, поднаречия и говоры Южной России в связи с наречиями Галичины // Труды этнографическо-статистической Экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Русским географическим обществом. Юго-зап. отд. Материалы и ис-

відрізнення племен”¹⁰. У період перед IX ст. поляни говорили не однаково з деревлянами, а сіверяни відрізнялися своєю мовою від бужан і уличів¹¹. Сьогодні проблема ототожнення сучасних українських діалектів із діалектами доісторичних племен часто натрапляє на поважні труднощі через далекосяжні колонізаційні пересування цих племен в добу написання літопису¹².

Традиційне слов’янське питання звучить: “Якого ви роду-племені?”. Досі в Україні численні прізвища утворені від племінних назв або слів, що їх безпосередньо замінили, напр.: *Полянські, Полянини, Полянци, Поліщуки, Сівернюки, Севруки, Бойки, Бойчуки, Пінчуки* та ін. Окремі племінні назви зустрічаються з негативним маркуванням, пор. *дулеба “дурень”* (ЕСУМ, II: 143). Таке значення цього племінного етноніма зустрічається і в інших слов’янських мовах¹³, пор. ще рос. діал. *лютич “злодей, варвар”* (ЭССЯ, 15: 222). Племінні назви представлені й у фольклорі. Напр., в одній із білоруських пісень: “*Што вы за людзи, што вы за Татари? – Все – то наши людзи: все наши христиане, наши дзеревяне*”¹⁴. Інколи племінні означення цікаво трансформуються. Так, в одній із російських казок йдеться про боротьбу білого полянина з Бабою Ягою (пор. назву племені “білі хорвати”); в одному з листів А. Кримського до Б. Грінченка згадується подібна казка, написана в Україні: “Король, великий силач, бився з богатырем і, здається, ще й велетнем до того, що звався Поланин”¹⁵. Початковий літопис протягом кількох століть послідовно передає племінні означення (напр.: Мстислав): “*Хто сьому не рад? Се лежить сіверянин, а се варяг, а своя дружина ціла*” (ЛР: 86); “*Узяв же він (Олег) множество варягів і словен, і чуді, і кривичів, і мері, і полян, сіверян, і деревлян, і радимичів, і хорватів, і дублів, і тиверців, котрі є пособниками*” (ЛР: 16); Назва полян на час Князівства Литовського була синонімом етнонімів “русь”, “русини”, пор.: “*Князь же великий Витовт Кестутевич литовский собра воя... и литва, и немци, и ляхи, и жемоит, татарове и волохи, и поляне*” (ЗРЛЯ: 76). Мешканці південно-східної України назвали представників більш північних областей полянами ще у XVIII ст.¹⁶. Полян у Польщі добре пам’ятали ще в XVI ст.¹⁷. Такі факти, безперечно, потрібно розглядати як доказ глибокої і тривалої в часі слов’янської племінної диференціації. Відомо, що полабські *деревляни* (район Ганновера) дотримувалися трайбіального означення ще в середині XVIII ст., що пізніше дозволило Т. Лер-Сплавінському і К. Полянському, спираючись на писемні пам’ятки, укласти етимологічний словник полабських деревлян¹⁸.

следования: В 7-и тт. – СПб., 1872-1893. – Т.7 (1893). – С. 460; Москаленко А.А. Основні етапи розвитку української мови. – К., 1964. – С. 32.

¹⁰ Грушевський М. Звичайна схема “русской” історії й справа раціонального укладу історії східного слов’янства // Винар Л. Силуети епох. – Дрогобич, 1992. – С. 168-175.

¹¹ Шахматов О.О., Кримський А.Ю. Нариси з історії української мови. – К., 1992. – С.39.

¹² Горбач О. Генеза української мови та її становище серед інших слов’янських // Зібрані статті: вВ 3-х тт. – Мюнхен, 1993. – Т. 3. – С. 17.

¹³ Spal J. K puvodu jmen k menu a narodu || Onomasticke prace. Sbornik rozprav k sedmdesatym naroz. W. Tazyskeho. – Praha: CSAV, 1968. – С. 171-172.

¹⁴ Максимович М.О. Вибрані українознавчі твори. – К., 1994. – С. 184.

¹⁵ Кримський А.Ю. Твори: В 5-ти тт. – К., 1972-1973. – Т.3 (1973а), Т.5 (1973б). – С.228.

¹⁶ Максимович М.О. Вибрані українознавчі твори. – К., 1994. – С. 184.

¹⁷ Bruckner A. Dzieje języka polskiego. Warszawa. – Warszawa, 1925. – С. 429.

¹⁸ Lehr-Splawinski T., Polański K. Słownik etymologiczny języka Drzewian połabskich. - Wrocław etc., 1962.

Слов'янські назви, що походять від давніх племінних означень, найчастіше зустрічаються в Чехії. Наприклад, етнонім *дуліби* мотивується *Dudlevce, Doudlebcí, Doudleby, Dudlovice, Doudlebovice*¹⁹.

То в тій, то в іншій частині слов'янського лінгвогеографічного ареалу зустрічаємося з топонімами, які нагадують, що колись селилися *поляни* (Поліжане в Словенії, Поляни на Ровенщині), *лучани* (укр. Луцьк, *Luczany* в Чехії), *волиняни* (укр. Волинськ, чеськ. *Volyně*), *піняни* або *дреговичі* (блр. Пінськ, Дорогочин), *смоляни* (словін. *Smoldzin*), *в'ятичі* чи *сіверянин* (рос. Вятка, Северик) тощо.

Процес утворення народності відзначається складним характером. Народність, як правило, виникає “внаслідок зіткнення племен і народів – взаємодія, взаємовплив і змішування говорів племен і народів, взаємовплив і змішування говорів і потім, у більш широкіх розмірах, змішування цілих мовних областей, ... племінних і національних мов”²⁰.

“Оглядаючи слов'янський світ, - продовжує вчений, - ми помічаємо в ньому досить багато випадків мовного змішування”²¹ (аналогічно висловлювався і Л. Булаховський²²).

На думку В.Вензеля, слов'янські культури не можна ототожнювати з окремими етносами, потрібно рахуватися із значними регіонами, де поруч жило змішане населення; коли проходив процес етногенезу слов'ян, спостерігалися пересування різних племен, і їх співжиття на одному й тому ж самому місці було звичайним явищем²³.

Отже, і постання певної слов'янської мови переважно відбувалося на ґрунті кількох самостійних глотосистем, між якими не обов'язково існувала найближча спорідненість. Зокрема, виокремлення сьогодні двох генетично відмінних груп давньоруських племен²⁴. Немає сумніву в тому, що при формуванні інших слов'янських мов відбувалися аналогічні процеси, відгомін яких сьогодні простежується в діалектній строкатості кожної сучасної мови.

Заперечення геналогічної спорідненості слов'янських племен, що під однаковими назвами представлені в різних регіонах розселення слов'янського етносу, спричинило знецінення факту аналогій між географічно віддаленими мовами. “Зміни такі, - зауважує, зокрема, О. Гуер, - є також і в інших слов'янських мовах, але відбувалися в кожній з них окремо”²⁵. З погляду З. Штібера, важко побачити які-небудь генетичні зв'язки між говорами чакавськими і польськими, що постали шляхом міграції, “просто ті ж самі умови фонетичні можуть вести в різних діалектах споріднених між собою мов до однакових змін”²⁶.

¹⁹ Profous A., Svoboda J. Mistní jména v Čechách. Jejich vznik, původní význam a změny. - Praha, 1947. - С. 396-397.

²⁰ Бодуэн де Куртенэ И.А. О смешанном характере всех языков // Избранные труды по общему языкознанию. - М., 1963. - С.364.

²¹ Там само. - С. 367.

²² Булаховський Л.А. Вибрані праці: В 5-ти тт. - К., 1975. - Т.1. - С.264-270.

²³ Zasterowa B. Otázky etnogeneze a prvotní jednoty Slovanů // Slavia. - 1975. - R. XLIV. - Ses. 1-2. - S.69.

²⁴ Півторак Г.П. Формування і діалектна диференціація давньоруської мови. - К., 1988. - С. 245.

²⁵ Hujer O. Uvod do dejin jazyka ceskeho. - Praha: Knihkupsti G. Voleskeho, 1914. - С. 57.

²⁶ Stieber Z. Świat językowy Słowian. - Warszawa, 1974. - С. 69-70.

Східнослов'янські родоплемінні угруповання, як стверджує Г.Півторак, “не були стародавніми утвореннями... Вони сформувалися в середині I тис. н.е.”²⁷. Однак переконливішим видається пов'язання слов'янських трайбіальних назв ще із спільнослов'янським періодом²⁸. П.Шафарик, зокрема, на карті давньоримського географа Птолема (II ст. н.е.) бачит етноніми, які ототожнюються ним з полянами, хорватами, сіверянами, словенами, кривичами тощо²⁹. Праслов'янськими вважає назви *дулібів і хорватів* В. Седов³⁰. Палким прихильником спорідненості між однойменними слов'янськими племенами є О.Трубачов. На його думку, збереження на різних частинах слов'янської території тотожних етнонімів свідчить лише про їх зв'язок і спільне походження³¹.

На наш погляд, сьогодні є всі підстави для визнання більшості слов'янських племен ще праслов'янським явищем. Етнічне усвідомлюється через психологічний і соціально-культурний образ взаємодоповнюючих феноменів. У міжетнічному протистоянні головним для залучення до нього індивіда є усвідомлення своєї надійної включеності в “свій етнос”. Почуття є етнічним лише формою та значною мірою соціальним своїм змістом. *Етнос є формою соціальної консолідації*, в якій індивідам гарантована всебічна безпека.

Етнічна свідомість формується під впливом факторів *етнічної культури*, способу життя *етнічної спільності*. Кожна культура має свою *етнокультуру*, своє уявлення про неї, що розгортається як в прямих характеристиках, включаючи те, якою повинна бути людина, до чого потрібно прагнути в думках і вчинках, так і в опосередкованих уявленнях, закріплених в контексті норм, *традицій, звичаїв*, всієї системи фольклору, *мови світосприймання*, категорій культури.

“Етнічна компетентність” (термін М. Шульги³²) дозволяє її представникові орієнтуватися у світі власної культури і водночас відчувати її межі, її закінчення і початок світу іншої культури. Процес етнізації завершується формуванням *етнофору*, тобто носія етнічних якостей, певної етнокультури.

Узагальнюючи викладені вище міркування, можна зробити висновки, що дослідження структури споріднених мов, їх порівняльний аналіз, сприяючи проникненню у внутрішній світ іншого народу, “баченню” картини світу через споріднену культуру, надають можливість зробити висновок: мова і культура зберігають своє національне обличчя навіть у ситуації взаємного зближення і взаємообміну. “*Зображальне слово, зокрема. сучасна філософська думка вважає “картинною реальністю культури”*”.

Тріалістична концепція розподілу слов'янських мов настільки глибоко ввійшла в структуру славістики як науки, що для багатьох дослідників стала методологічним кредо (“*вірую*”), тому опонентом дуалістичної дистрибуції може бути не тільки наукова контраргументація, але й сама *традиція* розв'язання проблеми класифікації слов'янських мов.

ЛІТЕРАТУРА:

²⁷ Півторак Г.П. Формування і діалектна диференціація давньоруської мови. – К., 1988. – С. 85.

²⁸ Rudnicki M. Prawosłowiańszczyzna Lechia-Polska. II. Wspólnota słowiańska. Wspólnota lechicko-polska. – Poznań: PWN, 1961. – С. 3; Огієнко І. Історія української літературної мови. – К., 1995. – С. 54-55.

²⁹ Šafarik P.J. Slovanske starozitnosti. - Praha: tiskem J. Spurneho, 1837. – С. 174-180.

³⁰ Седов В.В. Происхождение и ранняя история славян. – М., 1979. – С. 132.

³¹ Трубачев О.Н. Лингвистическая география и этимологические исследования // Вопросы языкознания. – 1959. С. 23.

³² Шульга М.О. Етнічна самоідентифікація особи. Київ, 1983.

1. Агапкина Т.А. Из словаря «Славянские древности» . Дуб // Славяноведение. – 1999. - № 6.-С. 94-99.
2. Акуленко В.В. Рівні та напрямки зіставлення мов // Проблеми зіставної семантики: Матеріали Всеукраїнської наук. конф. з проблем зіставної семантики. – К., 1995. С. 3-4.
3. Антропоцентричний підхід у дослідженні мови. Матеріали VII Міжнародних Карських читань 13-14 травня 1998 р. – Ніжин: Наука-сервіс, 1998. – 252 с.
4. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 896 с.
5. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – Л.: Наука, 1977.- С. 92-96.
6. Баранов А.Н. Аксиологические стратегии в структуре языка // Вопросы языкознания. – 1989. -№3. – С. 74-90
7. Бацевич Ф.С. Прагматичні аномалії: спроба типології // Семантика, синтактика, прагматика мовленнєвої діяльності. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. - Львів, 1999.–.
9. Етнографічні дослідження південної України. Збірник наукових праць Всеукраїнської ювілейної конференції, присвяченої 145-річчю з дня народження Л.П. Новицького. – Запоріжжя, 1992.
10. Етнографічні дослідження південної України. Збірник наукових праць Всеукраїнської ювілейної конференції, присвяченої 145-річчю з дня народження Л.П. Новицького. – Запоріжжя, 1992. – 53 с.
11. Жайворонок В.В. Слово в етнологічному контексті // Мовознавство. – 1996. - № 6. – С. 3-8 Карпенко М.О. Зіставна лексикологія сучасних східнослов'янських мов: традиції, аспекти, джерела // X Всеукраїнська славістична конференція “Духовне відродження слов'ян у контексті Європейської та світової культури”. Тези доповідей. – Т. II – Чернівці: ЧДУ, 1992. – С. 220-221.
12. Карпенко Ю.О. Етюд про долю // Мовознавство. – 1999. - № 4-5. – С. 9-15.
13. Карпенко Ю.О. Чи існував скотарський етап слов'янського язичництва // Мовознавство. – 1996. - № 2-3. – С. 12-17.
14. Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – 204 с.
15. Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. – М.: Индрик, 1999. – 424 с.
16. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф-имя-культура // Труды по знаковым системам. – VI.- Тарту, 1973. – С. 282-306.
17. Маковский М.М. Язык – миф – культура. Символы жизни и жизнь символов. – М.: Русские словари, 1996. – 330 с.
18. Маркевич Н.А. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К.: Либідь, 1992. – С.52 – 170.

СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕР'ЕКТИВІВ

Постановка проблеми. Вигуки як окремий специфічний лексико-граматичний клас слів уперше були виділені в латинській граматиці Варрона (1ст. до н.е.) [4, 290]. І з того часу вже більше, ніж 2 тисячоліття, не припиняються наукові пошуки та дискусії з приводу місця цього розряду слів у системі мови. Ще на початку XIX століття вигукам відмовляли не лише в статусі частини мови, але й просто слів (К.С.Аксаков, Ф.І.Буслаєв), а з середини XIX ст. вони стали вважатися словами, які стоять поза частинами мови. І лише в "Синтаксисі" академіка А.А.Шахматова вперше зроблено спробу ґрунтовного розгляду вигуків з граматичної точки зору, що, зрештою, призвело до визнання вигуків окремою частиною мови. Однак питання наявності / відсутності у вигуків лексичного значення, синтаксичної функції, приналежності до цього класу звуконаслідувальних слів залишаються дискусійними.

Семантична своєрідність інтер'єктивів виявляється у тому, що вони не називають, а виражають індивідуальне ставлення мовця до ситуації чи сприйняття ним об'єктивної дійсності. Як реченсві одиниці, що є узагальнено-усвідомленими мовними знаками, вигуки передають надзвичайно широкий спектр емоцій і почуттів, які створюються не самими вигуками, а контекстуальним оточенням і відповідною інтонацією. Цей факт, а також те, що більшість вигуків є полісемічними, зумовлює виникнення проблеми функціонально-семантичної їх класифікації.

Сучасна мовознавча наука дотримується традиційного поділу інтер'єктивів (на емоційні, імперативні, вокативні, одиниці мовного етикету, слова прикликання та відгону тварин і звуконаслідування [5;6]). Однак у цьому питанні серед мовознавців одностайності немає. Наприклад, К.Г.Городенська поділяє інтер'єктиви на емоційні, наказово-спонукальні, апелятивні та звуконаслідувальні слова, відносячи одночасно до апелятивних слова для прикликання тварин і птахів, слова мовного етикету [1;325-326]. "Русская грамматика" за ред. Н.Ю.Шведової класифікує вигуки за семантичними функціями, розподіляючи їх на кілька груп: 1) вигуки, що обслуговують сфери емоцій та емоційних оцінок; 2) вигуки, що означають волевиявлення; 3) вигуки, які функціонують у сфері етикету; 4) звуконаслідування [6;733-734]. Більш детальну семантико-граматичну класифікацію інтер'єктивів знаходимо у В.В.Виноградова, який, крім названих вище, окремими групами подає вигуки, що походять з інших частин мови (напр.: *Страх! Біда! Горе! Жах! та ін.*), вигуки на позначення лайки, кличні вигуки (типу *Боже! Господи! Матінко!*), "вигукові дієслівні форми" з яскравим експресивним відтінком миттєвості (напр.: *Бах! Хлоп! Шасть! Фью!*) [2 ;615-623].

З огляду на неоднозначність критеріїв та різноманітність класифікацій інтер'єктивів виникає потреба, взявши за основу існуючі наукові розробки, дещо впорядкувати, поглибити й розширити класифікацію інтер'єктивів, внести необхідні доповнення й уточнення, що і визначає *мету* нашої роботи.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких *завдань*:

з'ясувати відмінність семантики інтер'єктивів з погляду специфіки їх виникнення та використання;

показати можливості взаємопереходу полісемантичних одиниць у межах підгруп; взаємозв'язок вигуківих фразеологізмів та вокативних речень;

класифікувати виділені групи інтер'єктивів з врахуванням їх функціональних можливостей.

Традиційний поділ інтер'єктивів на два семантико-функціональні розряди - **вигуки та звуконаслідування** [5;6] - у лінгвістичній спадщині досить чітко вмотивований з погляду семантики, фонетичного оформлення і прагматичного спрямування. Хоча Л.І.Мацько виділяє проміжні явища, коли "первинні емоційні вигуки характеризуються звуконаслідувальним походженням і ще зберігають за собою звуконаслідувальне значення для передачі інстинктивних викриків і рефлексивних звуків (наприклад: "*Та раптом болісний крик прокотився вже з іншої палати: "А-а-а-аа! О-ой! о-ой!" - О.Довженко*") [6, 57]. На наш погляд, про звуконаслідувальне значення наведених інтер'єктивів можна говорити лише з позиції автора цих рядків (тобто з точки зору передачі на письмі реакції людини на сильний біль). Оскільки вигуки, як відомо, більше спрямовані у сферу мовлення, а не мови, то з цієї позиції запропоновані інтер'єктиви належать до емоційних вигуків на позначення афективних реакцій (тобто емоцій, що виникають завжди несподівано і є настільки сильними, що впливають на фізіо-психічний стан людини і можуть виводити її з-під усвідомленого контролю [3, 750]). На відміну від інших емоційних станів, які усвідомлюються мовцем, стан афекту є мимовільним, неусвідомленим, а отже, трансмісор не здатний свідомо добирати мовні засоби для вираження своїх емоцій і почуттів. Наприклад:

- Ой! - зойкнула вона й була б з перестрашу впала лицем до землі, але зараз по тім зачула крик за рятунком (О.Кобилянська);- Ай, - зойкнула панночка і стрибнула, як несамовита (О.Довженко);...Коли це хтось як тьохне мене биллом межі в'язи, так я тільки - ой! (Остап Вишня).

З огляду на специфіку виникнення та використання наведених інтер'єктивів з'являється необхідність виокремлення їх в окрему підгрупу - **афективних вигуків**. Загальна семантика афективних вигуків накладається на семантику інших емоційних вигуків, однак у реальному мовленні відрізняється від неї ступенем усвідомленості трансмісором та абсолютною відсутністю експресивності. У той час, як іншим підвидам емоційних вигуків притаманна властивість не тільки виражати емоції та почуття мовця, але й впливати на реципієнта, тобто враховується фактор адресата і припускається можливість певного впливу на нього. Ті ж вигуківі одиниці в іншій ситуації мовлення повністю усвідомлюються трансмісором, який може використовувати їх для підсилення впливової, тобто прагматичної, сили свого висловлення. Наприклад:

Що ви робите?! Ой! Ой! Це жорстоко! (О.Довженко); -Яка там в біса краса? Пишуть казна-що! Ай!..(О.Довженко); -Ах, вона , бідна, так закрутилась, що навіть тебе не бачить...(М.Коцюбинський).

Оскільки наведеним інтер'єктивам притаманні дві основні функції -емотивна та експресивна, - пропонуємо віднести їх до **емотивно-експресивної** підгрупи. Слід зауважити, що у висловленнях з мовними одиницями такого типу фактор адресата наявний завжди, незалежно від виду комунікації (в автокомунікації

трансмисором і реципієнтом виступає одна і та ж особа, у квазікомунікації реципієнтом виступає об'єкт живої або неживої природи). Наприклад:

"Ах, як хороше навколо, як радісно! І чого мені так радісно?"- питала себе...(Г.Тютюнник); Ой доле, як ти насміхаєшся з людей! (Остап Вишня); -Ох!.. Моя смертонько...де ти? (М.Коцюбинський).

Окрему підгрупу емоційних вигуків становлять **вокативні** одиниці, до яких належать відіменникові вигуки, що виникли шляхом інтер'єктивації кличних форм іменників, наприклад: Господи! Боже! Матінко! Леле! Доленько! Людоньки! та інші.

- Та ні, матушко... Господи!.. (М.Коцюбинський); Боже! Дійсно, чого ж вона ще хотіла? (О.Кобилянська); - Матінко! Рятуйте! - верещав пронизуватий жіночий голос, покриваючи шум боротьби (М.Коцюбинський); Повернулась... Людоньки! (О.Довженко).

Варіантів поєднання слів у вигуківих фразеологізмах безліч (Боже милий! Господи великий! Господи ти Боже! Боже ж ти мій! та ін.), однак існують випадки, коли фразеологізований вигук у контексті повертає собі лексичне значення і перетворюється у вокативне речення, в якому нерозчленовано виражаються емоції, почуття у поєднанні з називанням того, до кого звернена мова. Наприклад:

Ох, Боже наш, Боже милосердний! Тяжкі гріхи наші перед тобою! (М.Коцюбинський); -Ой, Господічку любий та добрий, та солодкий! - приповідає вона і з свічки ока не зводить (Марко Черемшина).

До вокативних емоційних вигуків належить і частина магічних волюнтативів, а саме: "Сохрани Боже!", "Не приведи Господь!", "Слава тобі, Господи!", - які, фразеологізувавшись, поступово втратили своє первісне магічне значення і набули додаткових емотивно-експресивних якостей. Наприклад:

Хвильовий ходить та тільки в руки хукає:-Ех і подобається ж мені, накажи мене Бог! (Остап Вишня); Чого вже він не оповідав!.. Боже, змилуйся! (М.Коцюбинський); А хліб же тепер - не дай, Господи, - дорогий, не знати, чи кусати його, чи дивитись на його...(М.Коцюбинський).

Семантика вираження емоцій, ставлення до висловленого у наведених інтер'єктивах переважає над семантикою волевиявлення, тому, на наш погляд, їх краще віднести до групи емоційних, а не імперативних вигуків.

Своєрідний ряд інтер'єктивів утворюють вигуки, які не стільки безпосередньо виражають почуття, настрої, емоції, скільки дають емоційну характеристику або оцінку події, стану, явища. До них належать такі вигуки: лихо! горенько! кінець! край! дарма! чудасія! дива! штука! жах! краса! амінь! под. Наприклад:

То ж як я тепер житиму? - Дива! (Л.Костенко); А винесеш зимою надвір - покаже холод. Чудасія! (М.Коцюбинський); Мчитесь ви вперед, а назустріч вам і "Москвичі", і "Победи", і автобуси, і різних марок та конструкцій вантажні машини. Кр-р-расота! (Остап Вишня).

У відповідному контексті до підгрупи **оцінних** вигуків можуть переходити інші емоційні вигуки. Це відбувається у тих випадках, коли семантика оцінки накладається на емоційну й при підтримці контексту домінує над нею. Наприклад:

Вже хоч достатку й чортма, так люди зате ай-яй-яй!.. (О.Довженко); Паршивеньке чудо! Пхе чудо! (Остап Вишня); Так красно поховала бідного, та такі поминки справила - що ей де! Нічого не жалувала (О.Кобилянська).

Невелику підгрупу емоційних вигуків становлять так звані **заперечні** вигуки. Особливістю їх є те, що вони містять у собі семантику емоційного заперечення і при умові зниження емоційного навантаження можуть бути замінені іншою частиною мови з часткою "не" або однією заперечною часткою "ні". Наприклад:

- Тото, любетка, не наша голова до такого розуму, ей-де!.. тото очима траба би їсти. (Марко Черемшина); Покохалися ми - побрати б ся, одружити б ся, та ба! Не поставиш хати з лободи, як кажуть, а іншої немає... (М.Коцюбинський); Але гадаєш, що побачила в тім натиску я кого? Але де! Хоч би і хлопчину якого! (М.Коцюбинський).

Інтер'єктиви ей-де! де там! але де! за своїм значенням у наведених контекстах співвідносності із заперечною часткою "ні", однак семантика заперечення у них виражена слабше, ніж у відповідних часток, вона прихована у контексті і визначається ним. Крім того, у подібних вигуках домінує елемент вираження почуттів та емоцій, чому сприяє ситуація мовлення та інтонація вигуківості.

Семантику заперечення несуть у собі й ті вигуки, які в контексті співвідносності з іншою частиною мови або з цілим словосполученням чи реченням. Використання замість цих одиниць вигука якраз і свідчить про емоційний стан мовця і про його бажання значно підвищити емотивно - експресивний потенціал свого висловлення. Наприклад:

- Ге-ге! Не будьте такі мудрі! Гадаєте, що до колгоспу здати - аби з рук геть? Дідька! (Г.Тютюнник); Стало на порозі альтанки, зазирає туди, а ввійти - дзуськи! (М.Коцюбинський); Кажуть, діти щасливі, дитина не знає біди, не знає лиха. Пусте! (М.Коцюбинський).

Як окрема підгрупа емоційних вигуків виступають мовні одиниці на позначення лайки, прокляття. Ці так звані **лайливі** інтер'єктиви, незважаючи на їхній негативний потенціал, функціонують у кожній мові. Вони складають досить широке коло виразів, різноманітне за своїми інтонаційно-семантичними відтінками і граматичними властивостями. За структурними ознаками сюди належать вигуки, які складаються з одного слова, словосполучення чи становлять собою окремий фразеологізований вислів. Наприклад:

"Тьфу, чорт", - пошепки вилаявся Кочетов і сердито швиргонув цигарку в кут (Г.Тютюнник); Треба було сказати Мотрі...Чорт побери! (М.Коцюбинський); "Бий тебе нечиста сила!" - думаю собі. А сам, розуміється ж, радий! (Остап Вишня).

Звичайно, у мові існує дуже багато подібних виразів-"побажань", однак до вигуків, на наш погляд, слід зараховувати лише стійкі, фразеологізовані одиниці, які відтворюються мовцями в готовому вигляді і несуть максимальне емотивно-експресивне навантаження. Наприклад:

"Ху, пек ті та цур!.. Невже заснув?" (М.Коцюбинський); - О, які файні чоботи, шляк би тебе трафив! (С.Пушик);- А тебе б качка копнула, - вилаявся Гуляка і підставив вищерблене горнятко (Г.Тютюнник).

Про багатство виражальних можливостей цього ряду вигуків свідчить і той факт, що, на перший погляд, протилежні за суб'єктивним значенням висловлення можуть мати ідентичну семантику. Наприклад:

- Га! А бодай вам добра не було, вовки б вас загризли... По-да-айте!!! (О.Довженко); А стара Чайківська стояла, як заворожена, та й крикнула йому вслід:- Аби тобі добро було! (С.Пушик).

Таким чином, у групі емоційних вигуків можна виділити такі підгрупи: емотивно-експресивні, афективні, вокативні, оцінні, заперечні, лайливі. Зауважимо, що в основу найменування кожної з підгруп покладено домінуючу семантико-граматичну ознаку.

До окремої групи, на наш погляд, необхідно віднести **рефлекторні** вигуки, тобто одиниці, які використовуються для позначення фізіологічного стану чи реакції організму на подразнення (кашель, позіхання, плач, дихання, нестримний сміх тощо) і не виконують експресивної функції, оскільки трансмісор не має на

меті вплинути на реципієнта. До рефлексорних належать такі вигуки: ха-ха, кха, апчхи, ху, тьфу та інші. Наприклад:

Тьху, пилюка яка! (О.Довженко); -Кахи-кахи! - скрипів Каленик (М.Коцюбинський); Антон Іванович прокинувся мокрий од холодного поту: -Ху! Який кошмар! Це не те, що кросворди вгадувати! (Остап Вишня).

Специфікою цього виду інтер'єктивів є те, що, залежно від істинності свого походження, вони можуть переходити у розряд емоційних, відповідно повертаючи собі емотивну та експресивну функції, які реалізуються залежно від ситуації та прагматичної настанови висловлення. Наприклад:

Кха-кха! - можна до вас (розм.); Нема на світі страшнішої пустки, як та, що зветься людьми. Люди! Ха-ха! (М.Коцюбинський); Є ще порох у порохівниціях! Тьху, тьху! Щоб не наврочити! (Остап Вишня).

У наведених контекстах вигуки з розряду рефлексорних переходять до розряду емоційних, оскільки їх поява викликана "штучно", з метою виразити певні емоції, показати своє ставлення до висловленого, привернути увагу співрозмовника.

Третю групу вигуків (після емоційних і рефлексорних) становлять вигуки **імперативні**, серед яких за ступенем інтенсивності спонукальної ознаки прийнято виділяти наказові, спонукальні та апелювативні. У **наказових** вигуках спонукування виражене найбільш інтенсивно, воно звучить категорично, як наказ чи вимога виконати якусь дію, наприклад:

- Геть! Геть! Геть! - закричала вона, стиснувши руки в кулачки і кусаючи губи. В очах її кипіли сльози (Г.Тютюнник); - Годі!- гукає отаман.- Підпалити коміші! (М. Коцюбинський); -...А як дід зверху костуром?- Не бійсь, не влучить! Гайда! (М.Коцюбинський).

Семантика **спонукальних** вигуків характеризується нижчим ступенем емотивного волевиявлення, більшою узагальненістю. Це вигуки типу *ну!* *ану!* *нумо!* *нумте!* та інші. "Їх змістом є спонукування до здійснення дії, але оскільки вони через загальність спонукальної семантики не вказують на конкретну дію, то порівняно легко допускають сполучуваність з інфінітивами, лексична семантика яких указує на конкретну дію чи стан" [6, 60]. Наприклад:

Ну-бо, люди, ну!.. давайте-бо, що милість ваша! (О. Довженко); -Ану-ко, ану, ек би ваша ласка, ходіт та глипнете (Марко Черемшина).

Однак семантику вигука *ну!* не можна обмежувати лише спонукуванням до дії. Аналіз мовного матеріалу показав, що живе усне мовлення породжує у цьому вигуці безліч різноманітних додаткових семантичних відтінків. Передати їх на письмі допомагають розділові знаки. Наприклад:

Щось маю казати вам...- Ну, ну?- Приходьте з полудня до Менделя, тоді скажу...- Ну, ну! (М.Коцюбинський).

В окремих випадках емотивна семантика перебиває спонукальну і вигук *ну!* переходить в групу емоційних. Наприклад:

Ну!- попам'ятає він той день! Вона добра, доки добра, але як лиха... мой, мой, мой!.. (О.Кобилянська); - А красний? -...Ну-у-у! - відповідає лиш молода дівчина з притиском... (О.Кобилянська).

До **апелювативних** належать вигуки, що використовуються у мовленні з метою привернути чиюсь увагу, встановити контакт з потенційним співрозмовником (типу: *алло!* *ау!* *гей!* *гов!* *агов!* *ади!* *ей!*). Такі вигуки у процесі мовлення можуть вживатися як у репліці-звертанні, так і у репліці-відповіді. Наприклад:

- А-го-гов! Капітане! - гукали з другого берега (С.Пушик); - Куме, гив! - крикнув він двічі своїм дрантивим голосом.- Агив! - відозвався кум (Марко Черемшина).

До апелятивних вигуків іноді зараховують одиниці мовного етикету, що виражають подяку, вибачення, привітання, прощання, божбу тощо. На нашу думку, такий поділ є неправомірним, оскільки **етикетні** вигуки становлять окрему групу інтер'єктивів завдяки своїй глибинній семантиці, специфіці використання і тісному зв'язку із ситуацією мовлення. Особливості етикетних вигуків конкретизувала Л.І.Мацько: " Ці одиниці формують етичну рамку спілкування, вони стаціонарні для типових ситуацій, лаконічні за формулою і стандартні за вживанням, вказують на соціальний контекст і роль у ньому мовця, завжди зумовлені антиномією "мовець-слухач" [6, 61]. У певній ситуації спілкування етикетні вигуки можуть набувати вторинної (найчастіше - протилежної) семантики і відповідно змінювати значення всього висловлення. Наприклад:

Даю п'ять... ну, десять карбованців до складки на запомогу голодному, але встромити палець межі двері... уклібно дякую (М.Коцюбинський); А ви тяглися на трієчках та мерщій хочете до скальпеля добратися? Е ні, даруйте (Г.Тютюнник).

Традиційно виділяють ще одну групу вигуків - слова прикликання та відгону тварин. Ці одиниці ще не знайшли чіткого місця в класифікації інтер'єктивів, оскільки одні мовознавці пропонують виділити їх в окрему групу (Л.І.Мацько [6, 56]), інші зараховують їх до апелятивів (К.Г.Городенська [1, 326]). Варто зазначити, що вигуки, які входять до цієї групи, використовуються не лише для прикликання чи відгону домашніх тварин, а орієнтовані взагалі на встановлення контакту між мовцем і твариною (в тому числі й дикою), зумовлені намаганням людей керувати поведінкою тварин. Специфіка цього виду комунікації дає підстави виділити подібні одиниці в окрему групу **зооапелятивів**, до яких можна буде віднести й вигуки, подібні до наведених нижче. Наприклад:

Свисток... Сетер підбігає.- Лягай! Куш! Піль! Візьми! Тубо! Не руш! (Остап Вишня); Не ліс там у загонщиків, а пекло.- Га-ла-ла! Тю! Го-го! Ух! Ох! Та -ра-ра-ра! - Пекло це прямує на вас (Остап Вишня).

У відповідному контексті зооапелятиви можуть втрачати своє пряме значення і використовуватись на позначення тривалого у часі процесу, повторюваних одноманітних дій. Порівняймо наступні уривки:

1) - Гей, соб, сивий, соб, моругий! соб! - підбадьорив він воликів, налягаючи щиро на плуга (М.Коцюбинський);2) Спершу за роботою нічого не помічав я... Гей та соб! соб та гей! звісно, як наймит, від світання до смеркання в роботі... (М.Коцюбинський);3) У нього довгий батіг, він ним над кіньми помахує й серйозно каже коням:- Вйо! Вйо! (Остап Вишня);4) Туди скоро заїхав: сів у Львові на потяг і - вйо (Степан Пушик).

Якщо в першому прикладі вигуки **гей! соб!** орієнтовані на керування поведінкою тварин, то в другому вони ілюструють тривалий процес роботи, пов'язаний зі спілкуванням з тваринами. Вигук **вйо!** у четвертому прикладі втрачає фактор реального адресата, наявний у прикладі 3, і позначає початок руху взагалі.

Другий об'ємний розряд інтер'єктивів - **звуконаслідування** - характеризується значною умовністю, суб'єктивністю відображення дійсності, оскільки кожне звуконаслідувальне слово виникає в результаті поєднання особливостей чуттєвого сприйняття мовця з виражальними можливостями кожної конкретної мови. Беручи за основу джерело виникнення звуків, які намагається відтворити мовець, усі звуконаслідувальні інтер'єктиви можна поділити на три групи [6;61]: 1) акустичні (характеризують звукові ознаки предметів і явищ); 2) артикуляторні (імітують артикуляційні особливості звуків тварин, птахів, людини); 3) дієслівні (передають звукові ознаки дій, рухів).

СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕР'ЕКТИВІВ

Акустичні звуконаслідування є відтворенням у мовленні звуків неживої природи так, як їх почув мовець. Наприклад:

- Фів, фів, фів!- запищала жандармська трубочка під хвірткою (Марко Черемшина);- Ціх! Ціх! Ціх!- дзвінкіше забулькало джерельце, зрадивши, що на нього звернули увагу (С.Пушик).

До **артикуляторних** належать звуконаслідування, які є імітацією звуків живої природи (тварин, птахів, людини), тобто намаганням людини за допомогою свого артикуляторного апарату відтворити результат роботи органів мовлення названих істот. Наприклад:

Чуєте, як у нас соловейки співають! Тьох - тьох - тьох! (Остап Вишня); Прудка гутірка "гуцулі" злилась в оден безладний гук, в одно безконечне "май - май - май!" (М.Коцюбинський).

Дієслівні звуконаслідування характеризують звукові ознаки дій, рухів і в контексті легко можуть бути замінені відповідним дієсловом (кап!- капнути, стук!- стукнути, трісь!- тріснути). Наприклад:

Коли знову в двері і вже не "стук-стук", а:- Грюк - грюк! (Остап Вишня); "Човги-човги, човги-човги, - каже Орисин чобіток... (Г.Тютюнник).

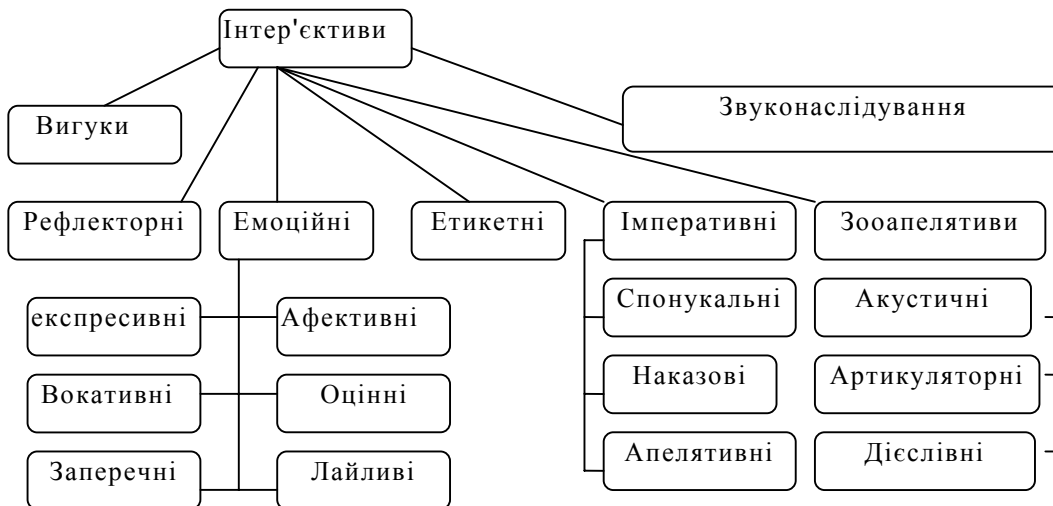
Окремі інтер'ективи можуть виступати у контексті як поліфункціональні одиниці, одночасно виконуючи функції акустичних, артикуляторних звуконаслідувань та зооапелятивів. Наприклад:

Біжиш і знаєш, що в діда Махтея в кишені вже манок отой, що так робить: "Сюр-сюр! Сюр-сюр!", - так, як перепілочка до себе перепела кличе...Дід тоді витягають манок і починають:- Сюр-сюр! Сюр-сюр! Сюр-сюр!

І на кожне дідове "сюр-сюр"- все ближче, все ближче нервово "пать-пасьом"(Остап Вишня).

Звуконаслідування "сюр-сюр" у наведеному прикладі є відтворенням звуків неживої природи (манка), одночасно воно імітує голос перепілки та виконує функції одиниць прикликання тварин чи птахів.

Таким чином, семантичну класифікацію інтер'ективів схематично можна зобразити так:



ЛІТЕРАТУРА:

- 1.Безпояско О.К., Городенська К.Г., Русанівський В.М. Граматика української мови: Морфологія.- К.: "Либідь".- 1993.
2. Виноградов В.В. Междометия, их грамматические особенности и их семантические разряды // Виноградов В.В. Русский язык, - 1986.
- 3.Дарвин Ч.. Выражение эмоций у человека и животных. Сочинения. Т.5.- М.:АН СССР.-1953.
- 4.Лингвистический Энциклопедический словарь// За ред. В.Н.Ярцевой.- М.: "Сов. энциклопедия".- 1990.
- 5.Мацько Л.І. Інтер'єктиви в українській мові.- К.: КДПІ.- 1981.
- 6.Мацько Л.І. Семантика вигуків і звуконаслідувань// Українська мова і література в школі.- 1985.- №2.- С.56-62.
- 7.Русская грамматика: В 2 т. – Т.2: Синтаксис. - М.: Наука, 1980. – 765с.

ФУНКЦІОНАЛЬНЕ НАВАНТАЖЕННЯ ВИГУКІВ У ВІРШОВАНИХ ТВОРАХ БОГДАНА ЛЕПКОГО

Сьогодні важко уявити українську літературу без творчості Богдана Лепкого, людини, яка зробила багато доброго для розвою нашої національної культури. На жаль, тривале табу, пов'язане з його іменем, не дозволяло належно поцінувати непересічний талант Б.Лепкого. Нині, коли українському письменникові повертається його чесне ім'я, а літературі – його твори, посилено активізується дослідницький інтерес до його спадщини.

Джерелом наших спостережень стали віршовані твори Богдана Лепкого, зокрема поетичні переспіви народних казок, написані для дітей. І хоча письменник зробив багато для розвитку дитячої літератури, ця сторінка його діяльності залишається малодослідженою.

Написати високомистецький художній твір для дитячого читання – завдання не з легких. Тут мало простоти і ясності, потрібне щось більше, глибинне, первісне. Дитина особливо гостро відчуває, де щирість, правда, а де фальш. Тому писати для дітей можуть лише ті, хто досягнув високі секрети художнього письма, хто прекрасно володіє мовою, хто в душі зберіг теплі спогади про дитинство. Сам Б.Лепкий писав:

Згадки з дитячих ранніх літ,
Ах, як ви дорогі мені!
Ви, мов ті квіти чарівні,
Цвітете навіть і тоді,
Коли мороз зморозить світ.

Не раз письменник подумки повертався у світ дитинства, сповненого материнського тепла й любові, хвилюючого відчуття світу і його невичерпних див. Тому казки Б.Лепкого – це чудесний дивосвіт переказів, вірувань, а також уяви, мрій, що ними незмінно супроводжується становлення нашої свідомості й духовності. Загалом, усі твори письменника для дітей виразно позначені українським національним колоритом, вони виховують почуття любові до всього рідного, одвічно українського, передусім до українського слова.

Богдан Лепкий – неперевершений знавець української мови. Він зростав у родині, де любовно і дбайливо плекались народні традиції, рідна мова. І це шанобливе ставлення до українського слова письменник проніс через усе життя. Мова його творів вражає своєю емоційністю, експресивністю, образністю, лексикограматичною досконалістю тощо.

Предметом нашого дослідження стали вигуки як виразний стилістичний засіб відтворення народно-розмовних інтонацій. Вигуки, або інтер'єктиви, тісно пов'язані з національною специфікою мови, вони вносять у художній стиль колорит поетичності або розмовності народного мовлення (5, 267). Тому так часто

вдається до вигуків і Б.Лепкий. Лише у поетичних переспівах народних казок їх виявлено близько ста одиниць, різних за значенням, походженням, звуковою структурою.

Незважаючи на те, що вигуки не виконують номінативної функції, позбавлені відповідної понятійної співвіднесеності, вони характеризуються виразною специфічністю семантики, граматичних ознак і стилістичних функцій та перебувають у системі лексичних засобів мови (4, 5).

Крім того, вигукам відводиться важлива комунікативна функція, суть якої полягає в тому, що вони беруть участь у створенні таких оцінно-модальних планів висловлення, як позитивна чи негативна реакція мовця на певну ситуацію або категорично вираженого спонукання. Іншими словами, вигуки – це узагальнено-усвідомлені мовні знаки для вираження почуттів і волевиявлень людей, їхнього суб'єктивного ставлення до об'єктивного світу (1, 319). При цьому лінгвісти наголошують на важливому значенні контексту та інтонації. “Вигуки передають надзвичайно широкий спектр емоцій і почуттів, які створюються не самими вигуками, а контекстуальним оточенням і відповідною інтонацією” (1, 324). Тому для нас важливо було простежити, яке функціональне навантаження несуть вигуки саме у контексті творів Б.Лепкого.

Письменник майже однаково використовує вигуки як на позначення емоцій, так і для вираження спонукань. За допомогою перших у мовній практиці виражаються почуття жалю, докору, задоволення, захоплення, зневаги, осуду, гніву тощо. У Б.Лепкого такі вигуки є показниками підвищеної емоційності мови і служать для вираження: здивування: “І, **о**, диво!” (3, 39); захоплення: “А в гаю гарно. **Боже мій!**” (3, 29); застереження: “А хто б тебе одним пальцем торкнувся – **Ого!** Пропала голова його!” (3, 28); страху, переляку: “**Ой**, гину, нене, гину!” (3, 24); незадоволення: “Дивіться, мамо, **о**, які!” (3, 70); відчаю: “– Я княжий син. – **Ов-ва**, то зле!” (3, 40); розпачу: “**Що** за лихо!” (3, 34); уболівання: “**Боже мій!** Чого ж ти, тату, так змарнів?” (3, 30) і под.

Переважна більшість емоційних вигуків у письменника, як і в мові загалом, багатозначна. Так, наприклад, вигук **ах!** у різних контекстах може передавати: радість: “**Ах**, як зраділа Ксеня, як зраділа!” (3, 69); розпач: “А Ксеня в плач: – **Ах**, не мені Ті ф'ялки і суніці, ні!” (3, 67); жаль, страждання: “**Ах**, донечко моя, Не знаєш, як бідую я” (3, 30); несподіванку: “Аж тут нараз... **ах**, що це? Сон?” (3, 56); біль: “І від болючого оцього “**ах!**” В горючій ватрі жар нараз потах” (3, 73); іронію: “На другий день знов “ох” та “**ах!**” Палана хвора, що аж страх!” (3, 66).

Нерідко простежується ампліфікація вигуків з комбінуванням різних їх видів як засіб найвищого піднесення емоційності мови, наприклад: “**Ах**, що ти Кажеш! **Ха**, **ха**, **ха!**” (3, 59) або “І знов стара: – **Цить**, доню, **цить!** – Коли б так яблучок! **Ах**, **ах!**” (3, 66).

Однозначних вигуків відомо значно менше, здебільшого ними виражаються почуття суму, осуду, презирства. До них належать такі, як: **фе!** **фу!** **тьху!** **ігій!** та деякі інші. За допомогою подібних вигуків письменник передає почуття огиди, наприклад: “Стара лиш сплюнула: – **Ігій!** Це яблука якісь лихі!” (3, 70) або “**Фу-фу**, – каже, – чути Прісним духом в хаті” (3, 48).

Буває, що різні за звуковою структурою вигуки виражають одні і ті ж почуття чи настрої. Так, відчуття болю, страху автор передає через такі інтер'єктиви, як **ай!** і **ой!**: “**Ай, ай, ай!** – Заводить баба, – гину, діду, гину!” (3, 50) та “**Ой**, гину, мамо, гину, гину!” (3, 62).

Серед вигуків, що виражають різні волевиявлення, розрізняють наказово-спонукальні і апелятивні, а в межах перших окремо виділяють ще наказові та спонукальні інтер'єктиви. За допомогою наказових вигуків Богдан Лепкий ви-

ражає наказ, вимогу: “**Годі, годі!** Псувати лад нам у природі...” (3, 67) або “Чи чуєш?... **Цить!**” (3, 27); спонукальними – спонукання до дії: “**Ну,** то іди!” (3, 23).

Апелятивні вигуки вживаються з метою привернути чиюсь увагу. Письменник використовує найчастіше такі апелятивні інтер’єктиви: **га! гей! гов! агов!**, наприклад: “**Гей,** Катре, встань, бо одурію!” (3, 34) або “Стрінув Палану й крикнув: “– **Гов!** А ти куди, небого?” (3, 73).

До окремої групи зараховують вигуки, що виражають привітання, просьбу, пробачення, подяку тощо, або слова етикету, як їх ще називають. Б.Лепкий також вживає подібні лексеми. Як правило, вони звучать з уст позитивних героїв: приязної дівчинки Ксені, вихованої дідової дочки Марусі, працювитої сирітки Катрусі та ін., наприклад: “І, поклонившись місяцем: – Великеє **спасибі** вам!” (3, 65). Тоді як у стосунку до негативних персонажів автор зазначає: “Тільки Ксені і **спасибі** навіть не сказали” (3, 66).

Особливо виразними та емоційно насиченими є звуковідтворюючі та звуконаслідувальні вигуки. Помітна кількість таких одиниць зумовлена насамперед жанровою специфікою казок, героями яких є не лише люди, а й звірі, предмети і т.ін. Прикладами подібних інтер’єктивів є **мру, мру! м’яв, м’яв! гав-гав! мур-мур! дзень-дзелень! ква-ква-ква!**: “Я тут родилася і тут умру, **Мру-мру, мру-мру, мру-мру**” (3, 41). Особливою експресивністю характеризуються вигуки, що звучать з уст дійових осіб, тобто вживаються у конструкціях із прямою мовою: “Побачила Катрусю і: “**М’яв, м’яв!** Який це чорт тебе до нас пригнав?” (3, 25). Як фонографічні синоніми функціонують вигуки типу **дзень-дзелень, хлюп-хлюсь**: “Дзвінки пільні Все: **дзень-дзелень**” (3, 33).

До звуконаслідувань здебільшого зараховують також слова на зразок **гуп, стук, трісь, грим, рип**. Їх досить часто використовує і Б.Лепкий, наприклад: “Аж спотикнулася і лобом в дуба – **грим!**” (3, 51) або “І тільки все на двері: глип! Аж двері: **рип!**” (3, 18). Своєю формою такі дієслівні вигуки відтворюють той чи інший звук, а також указують на швидкість, різкість здійснення дії, забезпечуючи динамізм зображуваних подій.

Знаходимо у письменника і такі слова, як **скік, зирк, шусть, глип**, які, на думку окремих вчених, не мають нічого спільного з наслідуванням звучання.

Досліджуючи контекстуальне вживання вигуків, бачимо, що всі вони супроводжуються інтонацією видільності, а більша частина – ще й інтонацією окличності. А це підтверджує, що інтонація є обов’язковим компонентом вигуків, оскільки граматично дооформляє їх та вказує на їх реченневу природу (1, 320). Крім того, інтонація є виразним стилістичним засобом.

Щодо походження і структури, то знаходимо у Б.Лепкого як первинні вигуки, так і вторинні (похідні). Переважають, звичайно, перші, на зразок: **о! ой! ах! фу! ну! ігі! гей! гов!** та ін., наприклад: “А в тім гнізді, – **ігі!** Сидить качечка маленька” (3, 15). Досить часто первинні вигуки з метою посилення емоцій і волевиявленень можуть подвоюватись, потроюватись: “**Ой-ой,** гину!” (3, 62) або вимовлятися подовжено: “А шум все: **ци-ить...**” (3, 34). Цікавим у цьому плані є таке авторське вживання: “**Гоп-гоп!**”, “**Гей-га!**” і “**Гав-гав-гав!**” Збудився ліс і позіхав імлюю сизою” (3, 40).

Вторинні вигуки письменник використовує рідше. Зустрічаємо в нього інтер’єктиви, похідні від іменників: **боже! нене! лихо!**; дієслів: **дякую! бач! цур!**; займенників та прислівників: **оtake! стільки ж! геть! годі!** та деякі ін., наприклад: “Стара заводить: – **Боже! Боже!** Коли б я знала, що pomoже” (3, 62) або “Князенко глянув: “**Пек та цур!**” (3, 38).

Проте, стилістично вагомішими у Б.Лепкого є похідні інтер’єктиви, які ще кваліфікують як вигуківі фразеологізми, на зразок: **а цур тобі, а пек! присяй боже! горе мені! ах, горе-горенько мені! боже ж мій, боже! біда та й годі!**, на-

приклад: “Та ще хвалиться, що уб’є, – **Ох, горе-горенько моє!**” (3, 68). Деякі з них характеризуються особливою поетичністю, напр.: “**Ох, світоньку гіренький!** Лиш сплакнула й ручкою махнула...” (3, 23).

Письменник зовсім не використовує запозичених вигуків, тоді як подекуди вдається до інтер’єктивів діалектного походження таких, як: **гень!** у значенні **геть!**, **пробі!** у значенні **стоп!**, наприклад: “**Гень** від вас, У добрий час!” (3, 19) або “Аж нараз: **пробі!** Ні стежки, ні доріжки, Ні возом, ані пішки... І повно небезпек, – А цур тобі, а пек!” (3, 23).

Проведене дослідження засвідчує, що Богдан Лепкий широко використовує у своїх казках, переданих у віршованій формі, різні за значенням, походженням, структурою вигуки. Втім, усі вони є органічними елементами мовної палітри його творів. За допомогою них досягається емоційність мови, реалізуються наспівно-музичні властивості мовлення, слово письменника звучить природньо, переконливо, неперевершено. Поетичні переспіви народних казок Богдана Лепкого – зразки високого рівня художнього узагальнення. Тут автор талановито поєднав фольклорні елементи з елементами народної писемності, використавши з цією метою українські інтер’єктиви, які так добре передають складний і багатогранний емоційно-почуттєвий світ людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безпояско О.К., Городенська К.Г., Русанівський В.М. Граматика української мови. – К.: Либідь, 1993. – 335 с.
2. Богдан Лепкий. Поезії / Упоряд., вступ. ст. і прим. М.М.Ільницького. – К.: Рад. письменник, 1990. – 383 с.
3. Богдан Лепкий. Цвіт споминів. Твори для дітей. – Березани-Тернопіль: Джура, 2002. – 184 с.
4. Мацько Л.І. Інтер’єктиви в українській мові. – К.: Наук. думка, 1981.
5. Сучасна українська літературна мова. Стилїстика / За ред. І.К.Білодіда. – К.: Наук. думка, 1973. – 588 с.

ПРОБЛЕМА УПОТРЕБЛЕНИЯ ТАБУИРОВАННОЙ ЛЕКСИКИ В ТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Постановка проблемы. Текст произведения художественной литературы традиционно принято отличать от понятия «текст» как таковой прежде всего по принципу именно художественности, то есть – эстетической сообразности. Разумеется, «каждая эпоха выдвигает свое представление о границах использования в художественных произведениях разных лексических пластов»¹. Но вместе с тем уже довольно давно в науке о литературе устоялось некое убеждение, что для художника слова нет запретов, что он волен делать с языком всё, что ему заблагорассудится. ««Впитывая» в себя разные формы речи внехудожественной, литература легко и охотно допускает отклонения от языковой нормы и осуществляет новации в сфере речевой деятельности»².

Эта общая установка, как правило, иллюстрируется разного рода неологизмами, варваризмами и прочими элементами речи внехудожественной, но все-таки – общепринятой.

Несколько иначе выглядит вопрос применения в литературном произведении такого пласта речи, который всячески маскируют в наименованиях: речь нецензурная, непарламентская, табуированная, обценная, митирогнозии и тому подобное. Современный теоретик литературы по этому вопросу ограничивается только простой констатацией факта: «Если Пушкин и его современники употребляли ее в частной переписке, в шуточных стихах, в дружеских посланиях, не предназначенных к печати («домашняя семантика», по определению Ю.Н. Тынянова), то сегодня она встречается в тиражированных литературных произведениях»³. Как говорится, по comment.

А почему? А по той простой причине, что употребление так называемых нецензурных, а проще говоря – матерных выражений в бытовом сознании является приметой грубости, невежественности – и уж конечно нехудожественности. Больше того, употребление нецензурной брани в общественном месте по действующему законодательству Украины и России наказывается.

То есть, материться в приличном обществе нельзя. Это табу. Один известный критик шоу-бизнеса, известный во многом еще и своим свободным словоупотреблением, однажды начал крыть матом по телевидению в прямом эфире – и все

¹ Клинг О.А. Словарь поэтический // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие. – М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. – С.348.

² Хализев В.Е. Теория литературы. Учеб. – М.: Высш.шк., 1999. – С.230.

³ Клинг О.А. Словарь поэтический // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие. – М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. – С.347.

СНГ это слышало. Через год в аналогичной передаче зрители увидели того же критика, но он сидел с демонстративно заклеенным ртом.

Однако табуированная лексика существует, видимо, во всех языках мира, чаще всего она имеет характер эротический. А поскольку она употребляется в быту, то и писатели, претендующие на то, чтобы отражать реальную жизнь во всех ее проявлениях, вынуждены были так или иначе отражать эту реалию в своих произведениях. Известно, что еще древнеримские авторы не чуждались такого рода словоупотребления в своих текстах, например, Марциал отдал этой теме довольно много творческих сил. В русской поэзии был автор, которого Пушкин считал своим учителем поэтической речи, а он известен прежде всего как создатель поэмы «Лука Мудищев», которая долгие десятилетия ходила только в рукописных списках, поскольку она носит характер вполне порнографический.

Вопрос продолжает быть достаточно болезненным: считать ли применение матерных выражений в художественном тексте нормой или же относить такого рода тексты к явлениям маргинальным?

Существует в литературоведении позиция, объясняющая такого рода тексты причинами внелитературными. Например: «в сочинении такого рода поэм и стихотворений находит выход стесненная тяжелой общественной атмосферой энергия протеста»⁴. Или даже больше того: «Анти-поведение всегда играло большую роль в русском быту. Очень часто оно имело ритуальный, магический характер... Анти-поведение признавалось уместным и даже оправданным... Будучи антитетически противопоставлено нормативному, с христианской точки зрения, поведению, анти-поведение, выражающееся в сознательном отказе от принятых норм, способствует сохранению традиционных языческих обрядов»⁵. То есть, речь идет о том, что всё это – своего рода «карнавализация» (по М. Бахтину), имеющая сугубо протестный характер, демонстративный эпатаж, не имеющий ничего общего с вульгарной заборной бранью.

В романе Джорджа Оруэлла «1984», ставшем в определенном смысле знаковым текстом, есть эпизод общения главного героя, затурканного жизнью мелкого партийного функционера, с некоей девицей Джулией, которая поражает его не только смелостью поведения, но и смелостью речи: «Членам Партии не полагалось ругаться нецензурными словами, сам Уинстон очень редко матерился, во всяком случае вслух. Джулия же не могла говорить о Партии, не употребляя слов, которые пишут мелом на заборе в глухих переулках. И Уинстону это нравилось. В этом проявлялось ее бунтующее сознание, ее внутренний мятеж против Партии и всей партийной политики, поэтому ругань казалась естественной и здоровой, как фырканье лошади, нюхающей гнилое сено»⁶.

Таким образом, мат – это форма протеста против неких античеловеческих условий жизни, когда только и остается, что посылать всех и вся по известным адресам.

Есть и несколько иная трактовка. Непристойное словоупотребление – это выражение здорового мышления, противостоящего ханжеству и лицемерию устоявшегося быта. «Приапические игрища ... предстают в стихах продолжением античного эротизма; они овеяны античным гедонистическим мироощущением. ... Античность, античный эрос противопоставлены пристойному поведению, пред-

⁴ Ранчин Андрей. Чертовские срамословицы // Стихи не для дам. Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века. — М.: Ладомир, ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1997. — С.9.

⁵ Там же.

⁶ Оруэлл Джордж. 1984. Скотный двор. Сказка. — Пермь: Издательство «КАПИК», 1992. — С.95.

писанному современной моралью»⁷. Уровень принятого и непринятого в обществе в разные времена менялся. Можно вспомнить иронию Н.В. Гоголя, который описывал дам, не решавшихся сказать, что они «сморкаются», а говорят, что они «облегчились посредством платка». То есть, эта трактовка означает, что табуированное слово – тоже протест, только против нездоровых норм морали.

В принципе, для филологического исследования этой проблемы вообще не существует. Анна Андреевна Ахматова в свое время по поводу матерных выражений сказала: «Всё это, батенька, филология». Известный филолог А.М. Пешковский, обобщая проблему, выразился не менее категорично: «Объективная точка зрения на язык диаметрально противоположна обычной, житейской точке зрения... Для лингвиста нет ни «правильного» и «неправильного», ни «красивого» и «некрасивого», ни «удачного» и «неудачного» и т.д. В мире слов и звуков для него нет правых и виноватых»⁸.

То есть, мы имеем полное, научно обоснованное право анализировать некое явление, содержащееся в художественных текстах, даже несмотря на то, что это явление противоречит нормам общественной морали.

Примером такого анализа, а точнее – методики такого анализа может служить позиция одного из патриархов отечественного литературоведения, всю сознательную литературоведческую жизнь занимавшегося отраслью науки о литературе, которая чуть ли не единственная в литературоведении может считаться точной наукой – стиховедением. Не мудрствуя лукаво он систематизировал явление, как любое другое явление литературного текста: «Есть два вида непристойной поэзии: один, пользующийся непечатными словами, другой – заменяющий их иносказательными перифразами. Примером первого могут быть юнкерские поэмы Лермонтова, примером второго – «Царь Никита» Пушкина (эту противоположность наметил еще Б. Эйхенбаум). В первом художественный эффект достигается на языковом уровне: читателю интересно, в какой еще контекст можно будет вдвинуть такое-то и такое-то запретное слово? Во втором – на стилистическом уровне: какими еще способами можно будет обойти прямое название запретного слова? Первый интерес иссякает быстро – как только станет ясно, что пригоден всякий контекст, без исключения. Второй интерес держится дольше – пока обходные маневры не начнут повторяться.

Литература нового времени культивировала преимущественно поэтику второго рода, а фольклор и литература новейшая – поэтику первого рода»⁹.

Примеры можно продолжать до бесконечности. В русской литературе XIX века, кроме упомянутых уже Баркова и Лермонтова, отдавали дань непристойной поэзии Н.А. Некрасов, И.С. Тургенев, А.В. Дружинин, М.Н. Лонгинов и ряд других. Собственно, они как раз принадлежат к тем, кого Гаспаров обозначил как приверженцев поэтики первого рода, хотя и творили свои «произведения» в новое время.

Надо отметить, что тематика этих сочинений носит по преимуществу сугубо эротический характер. То есть, употребление нецензурной лексики вызвано необходимостью называния гениталий и связанных с ними действий. Существует целый пласт литературы такого рода, даже собранный в отдельное издание –

⁷ Ранчин Андрей. Чертовские срамословицы // Стихи не для дам. Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века. — М.: Ладомир, ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1997. — С.15.

⁸ Пешковский А.М. Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. — Л., 1925. — С.114.

⁹ Гаспаров М.Л. Классическая филология и цензура нравов//0000 – С.4.

«Стихи не для дам».¹⁰ Подавляющая часть текстов этого сборника – гимны и оды, если это можно так назвать, детородным органам и вызываемым ими удовольствиям. Авторы в мельчайших подробностях описывают разнообразные процессы получения и доставления телесных утех, впадая подчас в вакханалию буйного воображения. Причем, уровень тщательности физиологических наблюдений даже вызвал у исследователя подозрение, что все это, видимо, не описание действительных переживаний, а некие мечтания и грезы, возникающие сугубо в воспаленном воображении авторов: «Написание непристойных стихотворений для их авторов, возможно, было и средством освобождения от собственных комплексов «сексуальной неполноценности»».¹¹

Говоря о фольклоре, М.Л. Гаспаров имел в виду, очевидно, прежде всего частушки «с картинками», которые до сих пор имеют очень широкое хождение. Любая фольклорная студенческая практика собирает такого материала огромное количество.

Так или иначе, но основным является то обстоятельство, что применение обцененной лексики в данном случае носит характер эротический. Это не матерные ругательства, это, как говорится, просто называние вещей своими именами. Поскольку авторы, употребляя эту лексику, не имели в виду оскорбить или унижить кого-либо из персонажей своих произведений.

А именно эта функция применения табуированной лексики – оскорбления словом – имеется в виду, когда она запрещается нормами общественной морали и даже законодательно.

Такого рода словоупотребление также время от времени встречается в художественной литературе нового времени. Применял его Лев Толстой («Крейцера соната»), Владимир Маяковский («Вам» и некоторые другие стихи) и целый ряд других авторов. Но эти случаи были достаточно редки, чтобы говорить об определенной тенденции. Издатели, как правило, стремились обходить инциденты разного рода типографскими и редакторскими хитростями: отточиями, заменой эвфемизмами и тому подобным.

Но именно в новейшей русской литературе употребление нецензурной лексики практически сплошным текстом приобрело характер чуть ли не обвальный. Трудно сказать, кто начал первым. Во всяком случае, первые публикации такого рода пришли из-за границы, в период расцвета перестройки, когда под эгидой «возвращенной литературы» началась кампания «срывания всех и всяческих масок». Очевидно, в числе первых был роман Эдуарда Лимонова «Это я, Эдичка!», в котором не только прямая речь персонажей, но и высказывания нарратора пестрят оборотами разной степени изысканности. Роман вызвал взрыв как негодования, так и восторга, ознаменовав собой в общественном сознании достижение очередной степени свободы, которой так жаждала истомленная эпохой брежневского застоя душа советского человека.

Увидеть в напечатанном в типографии тексте слова, которые раньше писались только и исключительно от руки и на стене общественного туалета – одно это вызывало шок и умиление.

А когда талантливый стихотворец Игорь Губерман начал публиковать свои «Гарики», в которых вся эта лексика была разнообразно зарифмована – это окончательно стало фактом литературы.

¹⁰ Стихи не для дам. Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века. — М.: Ладомир, ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1997. — 416 с.

¹¹ Ранчин Андрей. Чертовские срамословицы // Стихи не для дам. Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века. — М.: Ладомир, ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1997. — 416 с. — С.7-26. — С.8.

Роман Юза Алешковского «Николай Николаевич» с одной стороны принадлежит к той категории текстов, в которых табуированные слова возникают как бы по необходимости, поскольку в этом произведении идет речь о том, как главный герой сдает в некоем научном учреждении донорскую сперму. Но вместе с тем Николай Николаевич – человек достаточно бывалый, и для него матерная речь – просто единственный язык, которым он владеет. Он, как говорится, на нем не ругается, он на нем разговаривает. В тех кругах, в которых он провел свою сознательную жизнь, по-другому никто не разговаривает.

Очевидно, что текст, настолько насыщенный матерными выражениями, что практически каждое высказывание повествователя не свободно от них, имел своей целью создание не просто эпатажного эффекта. Алешковский создал особую эстетическую атмосферу, которой трудно найти какую-либо нишу в перечне эстетических категорий, настолько она выламывается из них. Иосиф Бродский попытался нащупать суть этого своеобразия: «В лице этого автора мы имеем дело с писателем как инструментом языка, а не с писателем, пользующимся языком как инструментом».¹²

То есть, можно говорить о том, что Алешковский вышел на уровень максимального правдоподобия, когда отсутствует какая-либо цензура вообще, в том числе – внутренняя эстетическая автоцензура, ставящая перед писателем преграду моральной нормы. Гаспаров вспоминает высказывание древнеримского поэта Марциала, который определил границы необходимости создания такого рода текстов: «Марциал об этой стороне своего творчества выражался однозначно: «пока ты, читатель, будешь такое читать, я, писатель, буду такое писать».¹³ Очевидно, что не будь спроса на такого рода тексты, не возникло бы и предложения. Вопрос по-прежнему в другом: считать ли это литературой художественной?

Ведь чуть позже, в наступившую эпоху постмодернизма, тексты, состоящие большей частью из матерщины, пошли просто косяком. В частности, проза писателя, практически сразу ставшего культовым – Владимира Сорокина, создана по определенному рецепту, неизбежной составной частью которого является нецензурная лексика, возникающая в самом неожиданном месте.

Сам автор по этому поводу говорил: «У меня нет общественных интересов. Все мои книги - это отношение с текстом, с различными речевыми пластами, начиная от высоких, литературных и кончая бюрократическими или нецензурными. Когда мне говорят об этической стороне дела: мол, как можно воспроизводить, скажем элементы порно- или жесткой литературы, то мне непонятен такой вопрос: это всего лишь буквы на бумаге. Текст - очень мощное оружие. Он гипнотизирует, а иногда - просто парализует».

В таких произведениях В. Сорокина как «Сердца четырех», «Норма», «Очередь», «Заседание завкома» и других того же ряда автор занимает принципиально шокирующую позицию. Матерные выражения у него появляются (вместе с жестко эпатирующими реалиями) в самых неожиданных местах. То есть, они выполняют, в отличие от текстов Алешковского, где мат – всего лишь необходимая дань естественному речевому этикету его героев, четко определенную эстетическую функцию эмоциональной вспышки в сознании читателя. Например, в романе «Сердца четырех» есть некий ветеран войны и труда, который, разговаривая с подростком, ведет вполне патриотические речи – и вдруг интересуется у мальчика, вступал ли тот уже в интимные отношения со своими ровесницами (разумеется, спросил он это гораздо короче). И вся беседа приобретает в даль-

¹² Бродский И. Он вышел из тюремного ватника // Юз Алешковский. Антология сатиры и юмора России XX века. Т.8. — М., 2000. — С.7-13. — С.12.

¹³ Гаспаров М.Л. Классическая филология и цензура нравов //000 – С.5

нейшем отчетливо фантазмагорический оттенок, постепенно сползая до уровня кошмарного сновидения.

Таким образом, можно утверждать, что в новейшей литературе действительно активную роль играет нецензурная лексика, выполняя при этом двоякую функцию: с одной стороны – это введение в понятие художественной речи тех пластов языка, которые как бы завершают, доводят до конца правдоподобие речевого антуража (например, Алешковский); с другой же – мат как художественный прием, призванный своей экспрессивностью вызвать у читателя состояние морального шока, эстетического удара (например, Сорокин).

И в том, и в другом случае можно говорить о табуированной лексике как о неизбежном уже элементе современной литературы. Не случайно на недавнем заседании Государственной Думы России, где принимался целый ряд решений, призванных защитить русский язык в качестве средства коммуникации в многонациональной Российской Федерации, звучали выступления, снисходительно не запрещающие нецензурную лексику в текстах художественных произведений.

Разумеется, эти фрагменты художественного текста как такового существуют достаточно давно. Однако, несмотря на то, что и Пушкин, и Лермонтов слова эти писали в своих текстах, пушкинисты и лермонтоведы упорно делали вид, что ничего этого нет. Действительно, у классиков это были лишь эпизоды, литературное баловство. Теперь же, когда понятие художественной речи, усилиями современных авторов, расширилось настолько, что включает в себя и нецензурную лексику, приходится в процессе анализа учитывать и ее наличие, поскольку она выполняет определенную эстетическую функцию, без которой разговор о самом тексте будет явно неполным.

Впрочем, до сих пор в печатных изданиях присутствует некое табу на цитирование такого рода фрагментов. То есть, говорить об этом уже можно, но называть это по-прежнему нельзя. С этим приходится мириться.

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ СРАВНЕНИЙ

Многоаспектность сравнения существенно осложняет классификацию этой фигуры художественной речи. В основу классификации сравнения могут быть положены разные признаки, что в конечном итоге предопределяет многоступенчатость классификационной схемы.

Следует заметить, что в научной литературе имеют место попытки классификации сравнения. Однако, все они носят преимущественно поверхностный характер, поскольку предлагаемый классификационный подход подчиняется той или иной научной идее. Так, например, А.А. Потебня в “Теоретической поэтике” сравнению посвятил отдельный раздел, в котором рассматривает в основном метафорическое сравнение в рамках народной песни. Несмотря на то, что внимание учёного сосредоточено на исследовании стилистических функций сравнений, тем не менее автор между делом преподносит сравнение в его разновидностях.

Он выделяет, в частности, сравнения с союзами “как”, “як” (украинский вариант); отдельно рассматриваются им “модальные формы сравнения, сравнения-отрицания, краткие сравнения» [5, 222].

По сути дела, А.А. Потебня не столько классифицирует сравнения, сколько даёт описание их, исходя из анализируемого текста. Вполне очевидно, что учёный не ставит перед собой задачу дать исчерпывающую классификацию сравнения как поэтической фигуры в народно-фольклорной песне.

В работе С.М. Мезенина “Образность как лингвистическая категория” сравнение рассматривается как фигура художественной речи, в которой сосредоточена образность, но при этом автор даёт разновидности сравнений с точки зрения структурно-логического подхода. На этом основании им выделяется два типа сравнений: трёхчленные и двухчленные. В этой же работе автор выделяет эксплицитные сравнения, которые противопоставляет имплицитным [4, 54].

Имеет место классификация сравнений в учебной и справочной литературе. Однако она зачастую сводится к анализу грамматических средств, с помощью которых оформляется сравнение как стилистический приём.

Так, в энциклопедии «Русский язык» выделяются сравнительные обороты и сравнительные конструкции [6, 327]. При этом к сравнительным оборотам относятся сопоставительные фигуры, в которых присутствуют союзные средства (“как”, “будто”, “словно” и т. д.), к сравнительным конструкциям причисляются грамматические формы компаратива: сравнительная степень прилагательных и причастий, творительный падеж в сравнительном значении, присоединительные конструкции с союзом “так”. Особо выделяются так называемые отрицательные сравнения [6, 327].

Вместе с тем представленный в энциклопедии взгляд на эту фигуру речи кажется нам узким и вызывает некоторые возражения.

В начале словарной статьи сравнение определяется как “стилистический приём, основанный на образной трансформации грамматически оформленного сопоставления” [6, 327]. Но в конце ее за рамки сравнения выводятся разного рода сопоставительные обороты. Получается, что, с одной стороны, именно сопоставление кладётся в основу сравнения вообще, с другой – сопоставительные обороты выводятся за пределы сравнения. Такой нелогичный, с нашей точки зрения, подход авторы энциклопедии пытаются объяснить тем, что сравнение имеет “достаточно определенную грамматическую структуру” [6, 327].

Именно факт наличия строго заданных грамматических средств оформления сравнения становится для авторов энциклопедии главным признаком сравнения. При этом игнорируется тот факт, что сравнение – это стилистический приём, что в свою очередь предполагает включение в него всех стилистических фигур, в основе которых лежит сопоставление.

Таким образом, в данном случае имеет место грамматический подход в определении сущности сравнения.

“Намёк” на классификацию встречается и в работах, в которых рассматривается сравнение в конкретных авторских текстах [1, 64].

Отсутствует классификация сравнений “в чистом виде” и в многочисленных работах, посвящённых проблемам стилистики художественных текстов.

Таким образом, вопрос классификации сравнения как стилистического приёма остаётся открытым в научной литературе. Собственно, этот вопрос важен не сам по себе. Его решение может стать ключом к разрешению ряда других вопросов, более важных в теоретическом отношении. Речь идет, во-первых, об определении формально-семантического поля (ФСП) сравнения, т.е. об объеме тех фигур, в основе которых лежит наиболее обобщенное значение подобия. Во-вторых, вопрос о типологии сравнений тесно связан с пониманием сущности сравнения как лингвистического явления. Имеется в виду тот факт, что в большинстве случаев наблюдается неразличение образного и безобразного сравнения, художественного сравнения и компаратива в чистом виде. На самом деле, трудности лингвистического анализа сравнения и его типологии, в частности, объясняется тем, что оно относится одновременно к языку и речи, к морфологии и синтаксису, к грамматике и стилистике.

Попытаемся представить свой подход к классификации сравнений, положив в её основание разные признаки.

1. Классификация сравнений по структуре

При установлении структурного аспекта сравнений следует опираться на форму логического сравнения, которое включает в себя три компонента: субъект сравнения, основание сравнения и объект сравнения. Этот отвлеченный образец сравнения в процессе языковой материализации может иметь разнообразное наполнение за счёт средств языка. Поэтому, говоря о структуре материально выраженного сравнения, следует выделять структурно-грамматический (или формально-грамматический) подход в выявлении классификационных разновидностей этого явления.

Другими словами, на языковом уровне нельзя говорить о “чисто” структурном подходе к классификации сравнений (он существует на логическом уровне), а речь может идти только о структурно-грамматическом подходе.

В этом смысле все сравнения можно разделить на две большие группы: а) типизированной структуры и б) нетипизированной структуры. В основе такого деления лежит признак наличия / отсутствия союзов сравнительной семантики.

Так сравнения типизированной структуры включают в себя союзы, которые предназначены для выражения значения сопоставления, к ним относятся союзы “как”, “как будто”, “словно”, “точно”, “ровно”, “как бы” и др. Указанные анные

союзы выступают манифестаторами сравнения, благодаря чему последние легко выявляются в тексте. Напр.: “Я мотаюсь, как клубок, по городам Дорогого мне Советского Союза” (А.Розенбаум); “Души, как тела, покричат и отболеют” (А.Розенбаум); “На красной площади, будто сквозь туман веков, неясно вырисовываются очертания стен и башен” (А.Толстой) “Везде, по всей усадьбе, словно в муравейнике, с утра до ночи копошились люди” (Салтыков-Щедрин) и т.д.

В некоторых случаях сравнительные союзы могут включаться в текст в сочетании друг с другом, с другими союзами (часто близкой семантики) или с частицей “бы”. Последняя придает сравнительному обороту дополнительное значение предположительности. Ср.: “А он, мятежный, просит бури, как будто в бурях есть покой” (Ю.Лермонтов);

Сравнительные союзы могут сочетаться с местоименно-соотносительным словом “так”, хотя такой способ включения сравнительного оборота нельзя признать типичным или частотным. Напр.: “И мы идем совсем не так, как дома” (А.Розенбаум); “Весной в своих грядках так рылся Огородник, как будто бы хотел он вырыть клад” (Крылов).

Союзы сравнительной семантики, как уже упоминалось, являются экспликаторами сравнения. Другими словами, все союзные сравнения можно определить именно по наличию указанных маркёров. Но при этом нельзя делать это механически. Дело в том, что некоторые из рассматриваемых союзов могут быть полисемантическими или соотноситься с омонимическими частицами. Так, например, союз “будто” может рассматриваться не только как сравнительный, но и как разъяснительный (“Однажды показалось Алеше, будто спина Ковалева мелькнула в толпе” —Горбатов). Союз “как” может употребляться в значении “в качестве кого? чего?» (ср.: он приехал как врач, т.е. “в качества врача”). Приведенные факты говорят о том, что общая семантика сравнения (подобия) создается не столько и не только союзами, сколько смыслом всего высказывания в целом.

Сравнения нетипизированной структуры характеризуются тем, что в них нет союзов, эксплицирующих сравнительный оборот. Эти сравнения могут быть названы бессоюзными.

Именно они вызывают трудности при выявлении, поскольку этот вопрос пересекается, с одной стороны, с проблемой разграничения сравнения и метафоры, с другой — с вопросом об определении объема и границ исследуемого явления [2, 46; 3, 54].

При отборе конструкций со сравнительным значением мы будем опираться на метод языкового моделирования, позволяющий (или не позволяющий) трансформировать тот или иной оборот речи таким образом, чтобы в него был включен союз сравнительной семантики, который можно рассматривать как средство экспликации сравнительного значения.

Среди нетипизированных структур наиболее распространёнными и общепризнанными следует считать сравнения в форме творительного падежа (например: “Но птица умчалась стрелой белокрылой” (А.Розенбаум), “В небе горит месяц подковою” (А.Розенбаум). Это первая разновидность нетипизированных сравнений.

В приведённых примерах легко усматривается значение сравнения, что подтверждается и возможностью трансформации приведённых текстов за счёт включения в них сравнительного союза: “Но птица умчалась (как) стрела белокрылая”, “В небе горит месяц (как) подкова”.

Второй разновидностью бессоюзных сравнений являются сравнения в форме приложения (например, “А кистень лютует, зверь, всё торопится из вен жизнь выбить” (А.Розенбаум).

В данном примере приложение “зверь” относится к определённому слову “кистень”, однако эта отнесённость носит “чисто” формальный характер, семантически же приложение соотносится с определённым словом через посредство глагола “лютует”, который и выражает основание сравнения. Без этого компонента соотношения “кистень-зверь” было бы невозможным. Отсутствие глагольного компонента в анализируемом примере привело бы к необходимости его смыслового восстановления по предыдущему или последующему контекстам.

Выделение приложений сравнительной семантики вызывает необходимость отличать их от собственно приложений, поскольку в научной литературе мы не встретили точки зрения, согласно которой подобные конструкции рассматривались бы как содержащие в себе значение сравнения. В качестве дифференциальных признаков приложения-сравнения мы выдвигаем следующие:

Подобные конструкции должны соответствовать логической схеме строения сравнения, то есть в них должны иметь место субъект сравнения, объект сравнения и основание сравнения. В нашем примере субъектом сравнения выступает “кистень”, объектом – “зверь”, а основание – это способ действия;

Из сказанного вытекает и второй дифференциальный признак, который состоит в том, что такие конструкции легко трансформируются в конструкции союзного типа – “а кистень лютует (как лютует) зверь”;

Приложение-сравнение обязательно и регулярно строится на основе образности, в то время как собственно приложения не включают в себя образный компонент, например: женщина-космонавт, река-Волга и кистень-зверь, ручей-вестун и другие подобные.

Образный характер приложения можно рассматривать как один из основных дифференциальных признаков экспликации семантики сравнения, поскольку в основе образности лежит сравнение, тождество, аналогия, ассоциативная связь и т. д.

Приложение-образ выступает вторичной (производной) номинацией, которая опирается на аналогию, предполагающую в свою очередь сходство.

Кроме того, безобразное приложение выступает в роли дополнительной (а не вторичной!) номинации. Значение тождества в собственно приложениях не имеет места. Если в образном приложении речь идёт о двух, часто довольно разных, денотатах, которые сталкиваются друг с другом на основе их сопоставления с учётом сходства по тем или иным признакам (действие, форма, объём, функция, место, время и т. д.), то в собственно приложении усматривается один денотат, который номинируется по-разному (можно сказать, что денотат в этом случае характеризуется с разных сторон с помощью двух имен).

Сказанное приводит к выводу о том, что образные приложения близки метафоре, и поэтому в них так легко усматривается значение сравнения.

Третьей разновидностью бессоюзных сравнений можно признать конструкции, в которых значение сравнения манифестируется с помощью слов сравнительной семантики. К ним относятся в первую очередь лексемы: “похожий”, “подобный”, “напоминает” и некоторые другие.

Приведённые слова объединяются общей и ключевой семой “сходный” (ср.: “напоминать” – “иметь сходство с кем-, чем-л.”; “подобный” – “сходный с кем-, чем-л., похожий на кого-, что-л.”; “похожий” – “имеющий сходство с кем-, чем-л., напоминающий кого-, что-л.” [7, т.2, 382; т.3, 204, 341]).

Сема “сходство” манифестирует собой наличие общих черт у сопоставляемых объектов (ср.: сходство – “наличие общих или подобных черт, подобие, соответствие в чём-л.” [7, т.4, 317]).

Кроме того, конструкции подобного типа тоже легко трансформируются в конструкции с союзом “как”. Ср.: «Над седой равниной моря гордо реет буреве-

стник, чёрной молнии подобный» (М. Горький); «...гордо реет буревестник, как молния». На этот факт указывает и “Словарь русского языка”, в котором лексема “подобный” толкуется через синонимический оборот с эксплицированным значением сравнения – “такой, как этот” [7, т. 3, 204].

Четвёртую разновидность бессоюзного сравнения представляет сравнение в форме предиката. Речь идёт преимущественно о составном именном сказуемом типа: “Я – дизель на нотном стане” (А. Розенбаум).

Включение в состав сравнений предикативных конструкций требует выработки критериев, которые позволили бы провести грань между предикативным сравнением и собственно предикатом-сказуемым.

Общим признаком и тех и других является их квалифицирующий (“классифицирующий”) характер.

В качестве главного дифференцирующего свойства, отличающего предикатное сравнение от собственно предиката, выступает характер предикативного имени. Так, предикатное сравнение включает в себя предикатное имя коннотативно-оценочного характера. В таком имени всегда наблюдается семантический сдвиг, который приводит к “нейтрализации исходного лексического значения и развитию сигнификативно-оценочного”. Другими словами, речь идёт о предикатах образного характера, близких к метафоре. Именно поэтому в таких конструкциях легко устанавливается значение подобия и / или сравнения путём языкового моделирования. Ср.: он – орёл, он – заяц и другие подобные.

В приведённых конструкциях эксплицитно представлены два компонента сравнения – субъект и объект сравнения, при этом субъект сравнения совпадает с подлежащим, а объект сравнения – с именной частью составного именного сказуемого. Что касается основания сравнения, то здесь оно представлено в имплицитном виде, а потому с необходимостью восстанавливается на основе передаваемого смысла.

Экспликация основания сравнения влечёт за собой одновременно и языковую трансформацию предикативного оборота в сравнительный оборот: “он – заяц”=“он труслив, как заяц”; “он – орёл”=“он смелый, как орёл”.

Приведённые трансформации можно свести к более общим формулам, которые с теми или иными изменениями могут быть релевантными для любых предикативных сравнений – “субъект действует как объект” или “субъект подобен (по тем или иным признакам) объекту”.

Подобные трансформации несвойственны собственно предикатным именам, которые выполняют либо “чисто” классифицирующую функцию, либо сочетают в себе ещё и оценочную функцию. Ср.: “он – врач” или “он – трудяга”.

Такие конструкции не могут быть трансформированы в конструкции с союзом “как” без нарушения логического смысла высказывания (ср.: “Он – врач” ≠ “Он как врач”). Преобразованная конструкция имеет значение: “он не врач, но действует (поступает) как врач”).

Таким образом, главным критерием при отборе предикатных сравнений для нас будет служить образная метафоричность предикатного имени, выступающего в роли именной части именного составного сказуемого.

Пятой разновидностью бессоюзных сравнений являются конструкции, в основе которых лежит компаративное значение. Компаратив – это грамматическая категория, и в её основе изначально лежит значение сравнения. Однако, в нашей работе мы будем рассматривать только те конструкции, в которых компаратив может быть квалифицирован как определённый стилистический приём.

В первую очередь к ним будут относиться те компаративные конструкции, в которых имеет место метафорическая образность. Например, “Под ним струя светлей лазури” (Ю. Лермонтов).

В компаративных конструкциях с метафорической образностью нами отмечена тенденция к способности их легко трансформироваться в конструкции с союзом “как” при нейтрализации значения “степень проявления признака”.

Так, в приведённом примере можно произвести синонимическую замену - “струя светлая, как лазурь”. В этом случае нейтрализация значения “степень качества” позволяет эксплицировать образное метафорическое сравнение.

Деление всех сравнений на типизированные и нетипизированные (т.е. союзные и бессоюзные) позволяет охватить все сравнения, не зависимо от способа и формы их выражения. Поэтому признак типизированной / нетипизированной структуры можно признать универсальным, всеохватывающим, общим.

Все другие основания типологии сравнений носят частный характер и подчиняются первому, универсальному, признаку.

II К признакам второго порядка относится характер отображения действительности. На этом основании сравнения делятся на две группы:

- утвердительные сравнения;
- отрицательные сравнения.

В первой разновидности сравнений результат сопоставления субъекта и объекта передаётся в форме утверждения. Например, “На польский – глядят, как в афишу коза” (В. Маяковский).

Во второй разновидности сравнений результат сопоставления передаётся через отрицание. Например, “Не псарь по дубравушке трубит, гогочет, сорвиголова, - наплакавшись колет и рубит дрова молодая вдова” (Н. Некрасов).

Отрицательные сравнения характерны для произведений устного народного творчества и в современном литературном языке могут использоваться преимущественно как средство фольклорной стилизации. Данный признак является слабо релевантным для классификации сравнений, поскольку основную массу составляют преимущественно утвердительные сравнительные обороты.

III. Еще одним классифицирующим признаком может быть синтаксическая форма сравнений. На этом основании можно выделить три группы единиц:

- сравнения-слова;
- сравнения-словосочетания;
- сравнения-предложения.

Синтаксические разновидности сравнений определяются по характеру строения той части сравнительного оборота, который включает в себя объект сравнения. Например: “Души, как тела, покричат и отболеют” (А.Розенбаум); “А девочки, как куклы заводные” (А.Розенбаум); “Из глаз презрительную исторгают светскость, как лимузины исторгают гаражи” (А.Розенбаум). Первые две разновидности сравнений встречаются в предложениях недифференцированной структуры, третья же разновидность имеет место только в сложноподчиненных предложениях, причем сравнительный оборот формирует придаточную часть.

IV. Еще одним частным признаком классификации сравнений может быть степень экспликации всех компонентов оборота. Это позволяет выделить две группы:

- имплицитные;
- эксплицитные.

В эксплицитных сравнениях имеет место название всех компонентов сравнения: субъекта, объекта и основания. Например, “Он работал, как лошадь”.

В сравнениях имплицитного типа невыраженным оказывается один из компонентов сравнения. Чаще всего невыраженным является средний компонент, то есть основание сравнения. Ср.: “Он, как лошадь”. Здесь отсутствует указание на основание сравнения, однако оно легко восстанавливается с учётом семантики субъекта и объекта сравнения.

Среди имплицитных сравнений особо мы выделяем эллиптические сравнения. К ним относятся такие конструкции, в которых оказывается невыраженным один компонент, и при этом они передаются с помощью эллиптических предложений. В таких конструкциях при попытке восстановления недостающего компонента сравнения и недостающего эллиптированного члена предложения могут возникнуть инотолкования.

Так, например, в строчке А. Розенбаума “Я в Союзе, как в своей большой квартире” оказывается трудно определимым основание сравнения, и, как следствие этого, - размытость субъекта и объекта сравнения. Сопоставляя Советский союз и квартиру, имеет ли автор ввиду их размер или внимание автора сосредоточено на действии, которое может манифестироваться глаголами “чувствую себя”, “веду себя”, “ориентируюсь” и т. д., остаётся неясным. Таким образом сравнения в форме эллиптических предложений следует считать одной из разновидностей имплицитных сравнений.

V. Следующим классификационным признаком может выступать степень образности сравнения, что позволяет разделить последние на две группы: сравнения безобразные и образные.

К безобразным относятся все разновидности компаративных конструкций. По сути такие сравнения относятся к сфере “чистой” грамматики, т.е. к сфере языка. Речь идет, в первую очередь, о сравнительной степени прилагательных и наречий, о сложноподчиненных предложениях с придаточными сравнительными и т.д. Конечно, такая “грамматическая” природа сравнений вовсе не означает, что они замыкаются в сфере языка, поскольку то, что принадлежит языку, с необходимостью выходит в речь, актуализируется в ней. Однако даже и в речи такие конструкции можно рассматривать как “стилистический нуль”.

Образные сравнения преимущественно относятся к художественной речи и характеризуются теми или иными семантическими преобразованиями.

Характер этих преобразований позволяет выделить сравнения:

метафорические;

метонимические.

В метафорических сравнениях перенос наименования осуществляется на основе сходства, ассоциативных связей между субъектом и объектом сравнения. Основную массу художественных сравнений составляет именно этот тип сравнений. Например: “Через горы, как лев, перевал одолев, Прыгнул ввысь самолет И пошел на спуск...” (А.Розенбаум). Здесь в основе сравнения лежит метафора “самолет = лев”. Ср. также: “Осколки посуды несбывшимся праздником, И ноты, как чертики, пляшут, проказники” (А.Розенбаум). “Песня моя в горло, как кость, летит, На, подавись!” (А.Розенбаум) и др.

Метонимические сравнения характеризуются тем, что перенос осуществляется с целого на часть и наоборот. По сути дела речь идёт о реализации в таких сравнениях отношений партитивности. Например: “Стихи и музыка — вы песня плоть от плоти” (А.Розенбаум); “Души, как тела, покричат и отболеют” (А.Розенбаум); “Ночь мне — день...” (А.Розенбаум).

Сравнения метонимического характера встречаются намного реже, чем метафорического. Кроме того, они достаточно тяжело выявляются в тексте, поскольку грань между метафорой, метонимией и синекдохой может быть очень зыбкой. Особенно сложно эксплицировать художественные фигуры в поэтической речи, стремящейся к предельной компрессии смысла. Например: “То не ворон — это тьма ворон...” (А.Розенбаум); “Мы — ночи солдаты, Мы бродим по лунам...” (А.Розенбаум); “Что смерть? Не более чем жизни шутка, Обман надежд иных и только...” (А.Розенбаум). В приведенных примерах само сравнение как общая

идея подобия обнаруживается только на уровне глубинного анализа, не говоря уже о той сложности, с которой определяется характер и тип образности в них.

Приведенная классификация безусловно далека от совершенства. Но ее достоинство видится в том, что она позволяет охватить все сравнения, носит бинарный характер, что значительно упрощает процедуру типологической характеристики, классификационные признаки имеют точки пересечения, что способствует подтверждению релевантности последних.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Андреева. Использование поэтических сравнений в прозе Лермонтова // Русский язык в школе. — 1979. — №3.
2. Вакарюк Л. Вакарюк В. Сравнение и метафора. // *Studia Methodologica*, вып.10, Тернополь, 2002, с.46.
3. Вакарюк Л. Вакарюк В. Сущность сравнения как лингвистического явления. // *Studia Methodologica*, вып. 9, Тернополь, 2001, с.54.
4. Мезенин С.М. Образность как лингвистическая категория. // *Вопросы языкознания*. — 1983. — №6.
5. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. — М., 1990.
6. Русский язык. Энциклопедия / Под ред. Филина Ф.П. — М., 1979
7. Словарь русского языка: В 4-х т. — М., 1984.

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЧИСЛОВИХ ФОРМ АНГЛІЙСЬКИХ ІМЕННИКІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ У ДИСТРИБУТИВНОМУ КОНТЕКСТІ

Дистрибутивна одиниця/множина іменників традиційно розглядається як один із випадків нейтралізації числового протиставлення (Залізник, Падучева, Блох, Тимофєєва, Ревзін). Князєв Ю.П. пропонує вживати термін “конкуренція” (від англійського *concurrence* “збіг”) для опису цього явища, оскільки, на його думку, за нейтралізації обидва члени граматичної опозиції однаково неприйнятні, а конкуренція відображає зближення значень членів опозиції [3, 279]. Згідно такого твердження, у дистрибутивному контексті обидві числові форми українського іменника однаково прийнятні, іншими словами, спостерігається певна нейтральність у виборі граматичної форми субстантиву. Дійсно, у деяких випадках заміна однієї числової форми на іншу не призводить до суттєвих змін смислу речення: “дві жінки заперечливо похитали *головами/головою*...”

Проте дослідження Прокопчук О.О. та Простакової Е.І. [4, 23–26] спростовують думку про нейтралізацію протиставлення числових форм іменників у дистрибутивному контексті. Вибір тієї чи іншої форми числа регулюється передусім денотативними, семантико-стилістичними і синтаксичними факторами. Існує цілий ряд обмежень, коли заміна дистрибутивної множини дистрибутивною одиницею і навпаки в українському реченні неможлива, оскільки речення втрачає лексико-граматичну правильність або змінює своє значення. Знання цих факторів необхідне для здійснення правильного перекладу. Тому завдання даної статті – розкрити чинники, що визначають числову форму іменника у дистрибутивному контексті під час перекладу з англійської мови на українську, та показати необхідність розбіжностей у числовому оформленні англійських та українських імен у певних контекстах.

Вживання дистрибутивного числа іменників має місце при відображенні ситуації, учасниками якої виступають кілька груп (множин), пов'язаних між собою відношенням невідокремлюваної (ціле – частина цілого) чи відокремлюваної приналежності (*діти з уважними очима, діти з квітами*), просторовим відношенням (*діти за партами*) таким чином, що кожний елемент (підгрупа) однієї групи пов'язаний з одним чи кількома (багатьма) елементами (підгрупами) іншої групи. Наприклад, *Жінки* (група А) *посхиляли голови* (підгрупа Б), *зав'язані чорними хустками* (підгрупа В). Вживання дистрибутивного числа має місце також тоді, коли йдеться про групу предметів чи осіб і дискретні прояви дії, стану, функціонування цих предметів.

Групи типу А умовно вважають основними, а групи типу Б – супровідними. Група Б супровідна щодо групи А, але основна щодо групи В. Група Б є супровідною групою першого ступеня, а група В – супровідною другого ступеня

по відношенню до групи А. Підгрупи, що входять до складу супровідних груп, за способом свого розподілу бувають одиничними: людина – голова, ніс; парними, або двоїстими: людина – руки, ноги; багатоеlementними: книга – сторінки. Різновиди супровідних груп визначаються в основному контекстом та знанням мовця про реалії, які описуються у реченні [4, 24].

У статті детально не розглядаються випадки, коли нетотожність у числовому оформленні іменників у мові оригіналу та в мові перекладу спричинені виключно мовними чинниками. Мова йде про такі випадки:

I. Англійський іменник, вжитий у множині, належить до групи pluralia tantum, а його український еквівалент є іменником singularia tantum: “...dwellers in the furnished room had turned in fury... and wreaked upon it their passions” [O Henry] “...всіх жильців цієї кімнати доводив до нестями якийсь гнів... і (вони) зривали на ній-таки свою злість.”

II. Англійський іменник належить до групи singularia tantum або у певному реченні вживається у формі однини як незлічуваний, а український іменник може мати обидві форми числа або належить до групи pluralia tantum: “Doubtless their wives loved them in spite of their infatuation...” [London] “І все-таки їхні жінки, хоч і не співчували їхнім захопленням, любили їх...”; “...stops in the movement... might be from cars with wet wiring” [Hemingway ‘A Farewell to Arms’] “...затримки в русі... можуть спричинити намоклі проводи запалювання в машинах.”

III. Різне числове оформлення лексико-семантичних варіантів полісемантичних слів в обох мовах: “Got to save our strength” [Greene] “Нам слід берегти сили”.

IV. Використання виразів з іменниками, за якими закріплена певна числова форма: “I knew the other clerks and young bond-salesmen by their first names” [Fitzgerald] “Я знав на ім'я всіх інших клерків та молодих маклерів...”; “Women get these notions in their heads...” [Fitzgerald] “Цим жінкам часом таке спадає на думку, що аж...”

Одним із важливих чинників, що впливає на вибір форми числа українських іменників під час перекладу з англійської мови у дистрибутивному контексті, є характер розподілу супровідної групи на підгрупи. Між іменниками в українській та англійській мовах, що позначають супровідні групи з одиничними підгрупами, виникають такі корелятивні відносини: 1) іменник основної групи у формі множини – іменник супровідної групи у формі однини; 2) іменник основної групи у формі множини – іменник супровідної групи у формі множини.

Вживання форми однини українських та англійських субстантивів супровідної групи викликане кількома чинниками. Перш за все, більшість іменників із значенням стану, дії, ознаки переважно вживається тільки у формі однини: “...sharing their intimate excitement...” [Fitzgerald] “...поділяючи веселе збудження цих людей...”

Якщо абстрактний іменник може мати обидві числові форми, то дистрибутивна однина означає об'єднання всіх проявів стану (дій, ознак), кожний з яких має свого окремого носія, в єдиний, загальний прояв стану (дії, ознаки): “Perhaps their refusal took the heart out of his plan...” [Fitzgerald] “Можливо, саме внаслідок їхньої відмови він полишив свій намір...”

Форма множини, навпаки, підкреслює розчленованість проявів стану (дії, ознак), неоднакові характеристики кожного з них, їх інтенсивність: “...let her heart melt away in the drip of cold refusals transmitted through insolent office boys” [O Henry] “... її серце краяли холодні відмови, які переказували їй нахабні молоді посильні”; “...as though neither of them had anything to conceal and it would be a privilege to partake vicariously of their emotions” [Fitzgerald] “...мовби... їм нема

чого приховувати... і нам взагалі випало велике щастя – відчуті на собі силу їхніх пристрастей.”

Проте під час перекладу на українську мову у подібних випадках може використовуватись і дистрибутивна одинина, пор.: “The wives were sympathizing with each other in slightly raised voices [Fitzgerald] “Жінки скаржились одна одній трохи верескливими голосами”; “...and then (they) raised their voices in honeyed and otherwise-flavoured accents...” [O Henry] “...а потім уже зовсім іншим, медовим голосом...” У таких уживаннях виявляється синекдохічність дистрибутивної одиниці, тобто здатність позначати всю множинність предметів за допомогою одного елемента. Іншими словами, синекдохічна дистрибутивна одиниця вживається тоді, коли змістом речення вимагається множинність. Дане явище не притаманне англійській мові [2, 27], тут завжди діє правило дистрибутивного узгодження, і це часто стає причиною нетотожності форм числа іменників під час перекладу: “...he said, speaking the formula with which chairmen open their meetings...” [O Henry] “...спитав він, удаючись до форми, якою оратори звичайно відкривають у парку мітинг...”; “I like films with happy endings best...” [Greene] “Мені більше подобаються фільми з щасливим кінцем...”

Появі дистрибутивної одиниці з конкретними іменниками у сучасній англійській мові перешкоджають присвійні займенники “their”, “our”, “your” (для множини), вживання яких є обов’язковим, на відміну від української мови, з назвами частин тіла та предметів, що належать певним особам [2, 63], і які відповідно вимагають форму множини англійського субстантиву. Отже, англійський конкретний іменник вживається тільки у формі множини у дистрибутивному контексті, а його український еквівалент може набувати обидві чи слові форми.

Вибір тієї чи іншої форми числа українських іменників під час перекладу може бути зумовлений зображувальними властивостями числових форм. Уживання форм одиниці чи множини конкретних іменників пов’язане з необхідністю створення на одній і тій самій денотативній основі (більш ніж один) різних за своєю внутрішньою формою мовних зображень. Так, дистрибутивна множина іменників пов’язується з усвідомленням розчленованої множинності. Супровідна група передається сукупністю одиничних предметів, складових частин: 1) “Women in furs and men in greatcoats moved gaily in the wintry air” [O Henry] “Жінки в хутрах і чоловіки в зимових пальтах весело перемовлялися на холодному вітрі”; 2) “(they) believe that... all these banners... would keep war from their homes” [Greene] “...сподівалися, що всі ці хоругви... якось відвернуть війну від їхніх осель.”

Дистрибутивна множина українських іменників, що позначають супровідні групи з одиничними підгрупами, не означає, що кожен елемент основної групи володіє декількома елементами супровідної, а навпаки, кожна особа чи предмет характеризується лише однією ознакою, функціонуванням, які разом складають дистрибутивну множинність.

Форма одиниці надає супровідній групі іншого характеру: окремий предмет як складова частина стає представником усієї супровідної групи: “...and you never took a lunch because the peasants were always honoured if you would eat with them at their houses” [Hemingway ‘A Farewell to Arms’] “І підобідку з собою брати не треба, бо селяни вважають за честь, коли ти завітаєш до їхньої хати й попоїсти разом з ними...”

Використання дистрибутивної одиниці підкреслює у певних випадках повторюваність одного і того самого факту (дії), що стає звичним і має відношення до різних осіб [5, 72]: “...they walked freely, side by side, and after that it was arms around the waists, and heads against the fellows’ shoulders...” [London] “...вони хо-

дили просто поруч, а познайомившись ближче, дозволяли своєму кавалерові... обіймати себе за талію, а самі клали голову йому на плече”.

Отже, дистрибутивне значення в українській мові подвійне, синкретичне за своєю суттю: числова форма має одночасно два смисли – “один” і “багато”. Предмет, позначений формою в дистрибутивному значенні – одиничний, але мова йде про багатьох власників, отже, з’являється й інший елемент смислу – “багато”. Звідси можливість використання не тільки форм однини, але і форм множини, навіть в одному реченні [1, 68]: “The two guards listened, their faces turned to the rifle-slit, their mouths hanging open” [Greene] “Обидва вартові слухали, роззявивши роти і повернувшись обличчям до амбразури.” У таких випадках також спостерігається намагання автора уникнути повторення певної форми числа у реченнях з кількома супровідними групами. Тут ідеться про урізноманітнення форм, значень, про створення різних мовних зображень, про досягнення різного стилістичного ефекту.

Однині надається перевага при експресивному, образному вираженні якоїсь дії або при запереченні цієї дії [4, 24]. Тому вирази з формою однини іменника легко фразеологізуються, наприклад, “Куди ще німці й ногою не ступали”. У цьому та подібних виразах субстантив в однині сполучає два лексичних значення: конкретне і абстрактніше, що базується на конкретному. Вживання форми множини надало б йому непотрібної конкретизації і зруйнувало б вторинне значення. Тому у таких випадках для створення певного стилістичного ефекту бажано вживати форму однини українського іменника під час перекладу з англійської мови: “...debating... whether she was justified in taking it from the mouths of her own flesh and blood” [London] “...терзаючись сумнівом, чи має вона право відривати цей суп од рота своїх дітей...”

Українські іменники, що позначають супровідні групи, до складу яких входять двоїсті або багатоелементні підгрупи, можуть вживатися у формах однини або множини. Проте значення цих числових форм різне. Форма однини іменників підкреслює, що кожний елемент основної множини поєднується не з двома (багатьма), а тільки з одним елементом супровідної групи. Форма множини у такому випадку означає, що кожний елемент основної групи співвідноситься з двома або багатьма елементами супровідної групи. Заміна однини формою множини веде до зміни денотативного значення: *понасували шапки на вухо* – *понасували шапки на вуха*.

В англійській мові такого розмежування у вживанні дистрибутивної однини/множини немає, тут, як було вище зазначено, діє правило дистрибутивного узгодження. Щоб уникнути неоднозначності та помилок під час перекладу на українську мову, перекладач, опираючись на контекст, повинен з’ясувати, як розподілені між собою елементи головної та супровідної груп, і відповідно зробити правильний вибір форми числа іменника. У таких випадках допомагають прикметники, які підкреслюють, що із двох чи більше можливих елементів вибирається один, наприклад, прикметники “лівий” (left), “правий” (right) у поєднанні з іменниками, що позначають парні частини тіла людини, тварини. У такій ситуації, звичайно, не уникнути розбіжностей у числовому оформленні імен, які, до речі, є необхідними: 1) “...as the true, noble men would do with weight of their own right arms...” [London] “...як сміливці зробили б своєю твердою рукою...”; 2) “...at the same moment the right hand dipped into the starch – starch so hot that, in order to wring it out, their hands had to be thrust... into the bucket of cold water” [London] “...крохмаль – такий гарячий, що доводилося раз у раз опускати руку в холодну воду.”

При цьому слід враховувати реалії зображуваної ситуації, а саме можливість або необхідність здійснення певної дії за допомогою одного чи декількох еле-

ментів багатоеlementної підгрупи: 1) “They... holding the irons close to their cheeks, gauging the heat...” [London] “Вони підносили прас до щоки й визначали, чи добре він нагрівся...”; 2) “...heaving against people with the white wooden pitchforks... with their tines broken...” [Hemingway ‘For Whom The Bell Tolls’] “...штрикають дерев’яними вилами з обламаним зуб’ям...”; 3) “...there was a shout... not to fire more, and out came the four civiles with their hands up.” [Hemingway ‘For Whom The Bell Tolls’] “...крикнули, щоб ми не стріляли, і четверо civiles вийшли звідти з піднятими руками.”

За відсутності будь-яких особливих мовних вказівок та зображення певних специфічних дій, у яких бере участь певна кількість елементів двоїстої або багатоеlementної підгрупи, перекладач орієнтується на свої фонові знання щодо розподілу елементів головної та супровідної груп: “But there have been inventors who sought to invent practical things...” [London] “...були й такі, що голодували, б’ючись над яким-небудь корисним винаходом...”; “It was their friends they preserved for pain and vacuity” [Greene] “А друзів вони берегли для страждань і самотності”; “Did they take deodorants to bed with them?” [Greene] “Вони, мабуть, і в постіль брали з собою патентований засіб від поту”; “...undergraduates... come in to smoke pipes in the evening...” [Greene] “...студенти... навідаються якось увечері вкурити люльку...”

Ще одним чинником, що впливає на вибір форми дистрибутивного числа українського субстантива, є його оточення у реченні. У випадку, коли беруться елементи з великої сукупності предметів і підкреслюється їхнє різноманіття за допомогою описових (індивідуалізуючих) прикметників, переважно використовується множина [6, 107]: “...he and his matessat... scooping thick pea-soup out of pannikins by means of battered iron spoons” [London] “...він і його товариші... черпали з мисок погнутими залізними ложками горохову юшку.”

Іменники у дистрибутивній одинині/множині можуть виконувати в реченні різні синтаксичні функції. Функції підмета та додатка більшою мірою актуалізують предметне значення цих іменників. Функція обставини полягає у вираженні ознаки дії. Іменники у функції обставини утворюють ряд, на одному кінці якого знаходяться іменники, що повністю зберігають своє предметне значення, а на іншому – іменники, що майже повністю його втратили, тобто адвербіалізувались. Існує певний взаємозв’язок між формою дистрибутивного числа іменника у функції обставини і мірою його ознакових характеристик. Форма дистрибутивної одинини іменника у функції обставини сприяє вираженню його ознакових характеристик, об’єднанню значень, що виражаються дієсловом і обставиною, у загальне значення поширеного присудка: “вниз головою біжать тіні”, “стояли до нас спиною”. Форма дистрибутивної множини сприяє збереженню предметного значення іменника, що виступає у функції обставини: “у залі через голови передніх”, “за спинами людей” [4, 24].

У залежності від того, на яке із значень субстантива у функції обставини – предметне чи ознакове – акцентується увага, залежить його числове оформлення в мові перекладу: 1) “...the wind at their backs...” [Hemingway ‘For Whom The Bell Tolls’] “вітер віяв ім у спину”; 2) “...so that she could see over the shoulders of the two card players who had their backs to her” [Hemingway ‘For Whom The Bell Tolls’] “...щоб можна було заглядати в карти двох гравців, що сиділи спинами до неї”; 3) “...those who were not killed in their beds were killed as they rose from bed...” [Hemingway ‘For Whom The Bell Tolls’] “...ті, кого не вбило в ліжку, загинули в ту мить, коли посхоплювалися з ліжок...”; 4) “...too hot for them in bed” [Greene] “...їм було надто жарко в ліжках”; 4) “The water was up to our waists when Pyle stopped” [Greene] “Коли Пайл зупинився, вода сягала нам до пояса.”

Отже, під час перекладу числових форм англійських іменників на українську мову слід пам'ятати, що протиставлення форм дистрибутивної однини/множини українських іменників не нейтралізується. У певних контекстах категоріальні значення числа одержують додаткові мовні значення, врахування яких необхідне під час перекладу з англійської мови на українську, оскільки, як свідчить аналіз матеріалу, у певних випадках дотримання тотожності числового оформлення англійських та українських іменників призводить до помилок у відтворенні зображуваної ситуації у мові перекладу. У статті детально розглянуто причини розбіжностей у числовому оформленні імен під час перекладу з англійської мови на українську, зумовлені денотативним значенням числових форм. Синтаксичні фактори, тобто фактори, які впливають на збереження іменником свого предметного значення і набуття ним ознакового, та їхній вплив на переклад числових форм субстантивів недостатньо вивчені і потребують детальнішого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брусенская Л.А. О распределительном значении форм единственного числа существительных // Русский язык в школе. – 1988. – № 6. – С. 66 – 69.
2. Категория количества в современных европейских языках / Отв. ред. В. В. Акуленко. – К.: Наук. думка, 1990. – 284 с.
3. Князев Ю.П. Нейтрализация морфологических противопоставлений в ряду смежных явлений грамматики // Категория определенности – неопределенности в славянских и балканских языках. – М.: Наука, 1979. – С. 2268 – 288.
4. Прокопчук О.О., Простакова Е.І. До питання нейтралізації протиставлення дистрибутивна однина – дистрибутивна множина іменників // Мовознавство. – 1984. - №4. – С. 23 – 26.
5. Разговорная речь в системе функциональных стилей современного русского литературного языка. Грамматика / Под ред. О.Б. Сиротининой. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1992. – 312с.
6. Ревзин И. И. Так называемое «немаркированное множественное число» в современном русском языке // Вопросы языкознания. – 1969. - №3. – с.102 – 109.

ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

1. Грін Грехем. Тихий американець; Наш резидент у Гавані: Романи (переклад з англійської І. Коваленка, П. Шарандака). – К.: Вища школа. Головне вид-во, 1984. – 352 с.
2. О. Генрі. Останній листок: Оповідання (переклад з англійської). – К.: Видавництво ЦК ЛКСМУ “Молодь”, 1983. – 224 с.
3. Лондон Джек. Мартін Іден: Роман (переклад з англійської М. Рядова). – К.: Видавництво ЦК ЛКСМУ “Молодь”, 1973. – 336 с.
4. Фіцджеральд Ф. Скотт. Великий Гетсбі; Ніч лагідна: Романи (переклад з англійської Мара Пінчевського). – К.: Видавництво художньої літератури “Дніпро”, 1982. – 472 с.
5. Хемінгуей Е. Твори в 4-х томах. Том 1. Романи та цикли оповідань (перекл. з англ. Володимира Митрофанова). – К.: Дніпро, 1979. – 717 с.
6. Хемінгуей Е. Фієста; По кому подзвін: Романи (переклад з англійської Мара Пінчевського). – К.: Видавниче об'єднання “Вища школа”, 1985. – 520 с.
7. Ernest Hemingway ‘A Farewell to Arms’. – David Campbell Publishers Ltd., 1993. – 320 p.
8. Ernest Hemingway ‘For Whom The Bell Tolls’. – Moscow: Progress Publishers, 1981. – 560 p.
9. F. Scott Fitzgerald ‘The Great Gatsby’. – David Campbell Publishers Ltd., 1991. – 148 p.
10. Graham Greene. The Quiet American. – Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1963. – 228 p.
11. Jack London. Martin Eden. – Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1953. – 434 p.
12. O’Henry. 100 Selected Stories. – Wordsworth Edition Limited, 1995. – 740 p.

Татьяна НАЛИВАЙКО

©2003

**ПОЭТИКА НАЗВАНИЯ «ШКОЛА СКАНДАЛА»
Р.Б.ШЕРИДАНА. КОММУНИКАЦИЯ ТЕКСТА ПЬЕСЫ С
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ**

В данной статье предпринимается попытка пересмотреть корректность перевода названия репрезентативной комедии Шеридана в отечественном литературоведении и в связи с этим по-новому осмыслить эстетические и этические искания драматурга. В таком аспекте проблема до сих пор основательно не рассматривалась, за исключением некоторых тезисных замечаний Н.Е.Ерофеевой. Кроме того, нас будет интересовать феномен «скандала» и его реализация в тексте пьесы, как отражение общественно-культурной действительности XVIII века. Среди исследователей, касающихся вопроса обыгрывания скандала Шериданом, можно назвать зарубежных специалистов – Л.Кроненбергера [10], Р.Роудза и в нашем постсоветском литературоведении – Т.Н.Потницева [6].

Заглавие «Школа скандала» («The School for Scandal», 1777) продолжает традицию «школы» в драматургии, берущую начало в комедиях Мольера «Школа мужей» (1661) и «Школа жён» (1662). В разных литературоведческих источниках упоминается разное количество английских пьес с названием «школа». Так, исследователь Н.Е.Ерофеева [3, с.21] говорит о существовании на британской сцене двадцати двух пьес с подобной номинацией; Н.Сойер, полагаясь на «Обзор английской сцены» Дженеста («Some Account of the English Stage»), утверждает, что комедий, начинающихся со слов «School for» или «School of», было двадцать, не считая «Школы скандала» [16, p.19]. При этом влияние успеха «Школы скандала» на номинации последующих пьес (но не на характер работ в целом) настолько концептуально, что цифра двадцать распадается в соотношении шесть [9, p.88] к четырнадцати, до и после 1777 года (время выхода в свет «Школы скандала») соответственно. До создания «Школы скандала» пьесы – «школы» зачастую имели откровенно сентиментальный характер: «The School for Lovers» (1761) Уайтхеда, «The School for Rakes» (1769) миссис Гриффит, «The School for Wives» (1773) Келли, «The School for Husbands» Маклина, но встречались и «весёлые» комедии нравов, как «The School for Guardians» (1767) Мэрфи.

Заглавие «Школы скандала» концептуализировано на уровне сюжета и несёт семантическую нагрузку прогнозирования содержания. Лапидарность названия, однако, не исключает двусмысленность трактовки. В самом названии «The School for Scandal» предлог «for» несёт в себе оттенок предназначения, осознанного поведения. Для учёных [1], рассматривавших «Школу скандала» в рамках просветительства с его огромной обличительной силой, название «The School for Scandal» приобретает совсем другие коннотации. Вместо эффекта «обучения»,

предполагающего модель «школа – учитель», некоторые специалисты актуализируют эффект «наказания, воздаяния по заслугам», базирующегося на модели «школа – урок». Исследователь Н.Е.Ерофеева также указывает на факт сужения рамок «школы» до «урока», «в контексте которого понимают многие комедии Мольера [2, с.350], а по аналогии и «Школу злословия» [3, с.22]. Перевод «Урок клеветникам» у А.Аникста [1, с.189] репрезентирует искажённую перспективу изображения «школы», акцентируя

внимание на результате, а не динамике развития пьесы и социологизирует, разрушает её стилевую заданность (игривость, а не суровое осуждение). Школа скандала – это порождение галантно-изысканного века, где скандалы и интриги – излюбленное времяпрепровождение для светского общества. В данном исследовании представляется более верным использовать название «Школа скандала» вместо общепринятого в отечественном литературоведении перевода – «Школа злословия», так как скандал – более обобщающий и многогранный термин – интегрирует различные стороны аморального поведения и злословия и их последствия: слухи, сплетни, подлость, дурную славу, плохую репутацию, позор. Подтверждением этому служит развёрнутый синонимичный ряд слова «scandal» в Webster's New World Dictionary and Thesaurus: «shame», «disgrace», «infamy», «discredit», «slander», «disrepute», «detract», «defamation», «opprobrium», «reproach», «aspersion», «backbiting», «gossip», «eavesdropping», «rumour», «hearsay» [17, p.553].

Нет сомнения, что в «Школе скандала» злословие является базисной категорией, репрезентирующей фаворитное развлечение праздной публики XVIII века. Пьеса буквально насыщена не только самими сплетнями и злословием, но и размышлением по поводу их природы, средств выражения, отношения к ним. Так, старый сплетник Крэбтри и старый брюзга сэра Питера Тизла высказывают диаметрально противоположные взгляды о возникновении сплетен: Крэбтри. «Я, во всяком случае, убеждён, что не бывает сплетен, ни на чём не основанных; Сэр Питер Тизл. Ах, девять десятых злостных выдумок основаны на каком-нибудь комическом преувеличении». Но в иерархии понятий слух – сплетня – злословие – скандал по их масштабности и губительному влиянию на репутации – злословие стоит на третьем месте. Об этом говорят их разные коннотации. Слух (rumour) – это история, о которой много говорят, но достоверность её не установлена (вероятна её правдивость) [12, p.870]. Сплетня (gossip) – неофициальный разговор о делах других людей, как правило, включающий слухи и критический комментарий [13, p.514]. Её [сплетню] можно сравнить со «снежным комом», нарастающим вокруг слуха и прибавляющим всё новые уже выдуманные подробности. Злословие – одна из самых пагубных ступеней на пути дискредитации человека, но не последняя. Это недобрый и неприятный разговор о том, кто не присутствует, заведомо ложное заявление, направленное чтобы разрушить чью-либо репутацию [13, p.74, 1111], то есть здесь уже присутствует элемент осознанности. Злословие (то же, что и клевета) имеет свой синонимичный ряд, не предполагающий разночтений: «aspersion», «backbiting», «calumny», «defamation», «slander», «libel», «vilification». Скандал же характеризуется как аморальное и незаконное поведение, вызывающее общественный шок или гнев, или разговор об аморальных поступках, которые люди совершили или (в обществе) думают, что их совершили [13, p.1047].

Но злословие входит в семантическое поле скандала, зачастую являясь или прецедентом для развития скандала со всеми вытекающими последствиями, или его злобным комментарием. В жизни человек, репутация которого была (ложно или с имеющимися для этого основаниями) запятнана, терял «character» (синоним «reputation» [11] в языке XVIII века, сейчас со значением «характер», «лич-

ность»), то есть его личность становилась «*persona non grata*» в обществе, её негласно отлучали от всеобщего расположения и дружеского отношения. Примером злословия – реакции на достоверные события может послужить история мистера Уолтера Лонга – жадного, старого сквалыжника, жениха будущей жены Шеридана мисс Элизабет Линли. Их взаимоотношения и расторгнутая помолвка [7, с.49] легли в основу комедии «Батская дева» Фута. После этого «Лонга клеймил весь Бат, весь Лондон; он так и остался пригвождённым к позорному столбу» [7, с.50]. Другой пример, на этот раз злословия – прецедента, «двигательного механизма» для развития скандала, напрашивается из текста пьесы. Шеридан искусно развёртывает перед зрителями и читателями одну из схем зарождения скандала. В «колледже скандала» рассказывают, что у мисс Летиции Пайпер была новошотландская овца, которая родила двойню. Из-за плохого слуха леди Дэндизи рождается сплетня о том, что мисс Пайпер родила двойню. На следующее утро об этом уже многим известно, спустя несколько дней об этом уже с удовольствием судачат в салонах и «иные уже могли назвать отца и даже мызу, куда малютки были отданы на попечение кормилицы» [8, с.277] («*there were some people who could name the father, and the farmhouse where the babies were put to nurse*»). Нетрудно догадаться, какой скандал разгорелся вокруг имени мисс Пайпер из-за злословия: начиная с косых взглядов, шепотков за спиной и заканчивая нежеланием принимать её у себя в гостях и холодком со стороны потенциальных женихов, думающих, что она уже не девица, да и не желающих быть посмешищем в глазах света, женившись на отвергнутой. Испорчено не только имя, но и судьба. Шеридан заявляет этой историей, что «самые ничтожные обстоятельства дают повод для оскорбительнейших слухов» [8, с.277] («*very trifling circumstances often give rise to the most injurious tales*»).

Исходя из вышеизложенного, можно заключить, что скандал всегда сопутствует злословию, это два неразрывно связанные общественно-культурные феномена, при этом скандал – более всеобъемлющий, семантически насыщенный термин, «втягивающий в свою орбиту» [4, с.7] множество тематически-однородных явлений. Он – полисемантивен. Примечательно, что Шеридан предпочитает в тексте комедии слово «*scandal*» и его производные на фоне крайне редкого применения слов «*libel*» (в «Портрете») и «*slander*». Хотя английское слово «*scandal*» имеет толкование не только как «скандал», но и «злословие», «сплетни», нельзя утверждать, что «Школа скандала» повествует лишь о злословии, но включает синтез этих двух вариантов слова «*scandal*». Скандал в «сцене с ширмой» (IV, 3), поначалу не имеющий ничего общего с колледжем скандала, в заключительном действии пьесы с готовностью раздувается его завсегдатаями до гротескных размеров – это не просто злословие, это грандиозный скандал, а они – его искусные создатели, отточившие своё мастерство в своём колледже – школе.

Нельзя утверждать, что название «Школа злословия» не верно и не корректно (нет сомнения, что злословие и сплетни были мишенью для драматурга), но, как кажется, вариант прочтения заглавия как «Школа скандала» расширяет перспективу отображения нравов и взаимоотношений, характерных для общества XVIII века.

Шеридан направил свою сатиру (но в чисто художественных целях) ещё против одного большого порока эпохи – против «нового журнализма» («*new journalism*») [14, p.13], введённого в действие журналом «*The Town and Country Magazine*», основанном в 1769 году, и газетой «*The Morning Post*», основанной в 1772 году. Суть «нового журнализма» заключалась в активной публикации клеветнических заметок. Известно, что «Школа...» - результат слияния трёх отдельных набросков Шеридана: первый с названием «Клеветники», второй – «Этюд к

чете Тизл» и третий – «Эмма» (о противопоставлении двух братьев; Эмма – в результате Мария в «Школе скандала»). Н.Маршова пишет, что первый и наиболее ранний набросок (батский) состоял из отрывочных разговоров – сплетен, напоминающих раздел великосветских сплетен в современном Шеридану популярном журнале «Журнал джентльмена» «Gentleman's Magazine», 1734 – 1907) [5, с.70–71]. Исследователь Р.Роудз подробно описывает шеридановскую антипатию к подобного рода изданиям [14, р.13–14]. Оказывается, первый набросок пьесы начинался предложением «Friendly caution to the newspapers» («Дружеское предупреждение газетам»). Оно сохранилось в процессе многих этапов компиляции и усовершенствования комедии, чтобы появиться наконец в качестве первых слов «Школы...» в форме «The paragraphs, you say, were all inserted?» («Так вы говорите, что все заметки сданы в печать?»). Хотя их точное содержание не указано, можно предположить (а Р.Роудз говорит, что здесь не может быть сомнений), что эти заметки касались «Sir P_____ and Lady T_____», в то время как другие намекали на интригу, или, возможно, даже на брак между «Mr. C_____s S_____ce and Lady Sn_____ll». Шеридан немного завуалировал свою интенцию высмеять газетчиков, удалив из окончательного варианта комедии строчку, изображающую Снейка в качестве журналиста: «There's a precious rogue for you: Yet that fellow is a Writer and Critic». Известно, что было несколько вариантов «Школы скандала» и, по словам современника и биографа Шеридана Томаса Мура окончательный вариант утратил «первоначальную жёсткость и грубость» [6, с.147]. Хотя название газеты напрямую не указывалось, но откровенный намёк на «Morning Post» не вызывал сомнений. После премьеры «Школы Скандала» журнал «The London Magazine» (May, 1777) писал, что «кроме сатиры общего характера, которая будет иметь силу пока английский язык читают и понимают, её частное применение по отношению к определённой современной ежедневной публикации логически оправдано от начала до конца и должно вогнать в краску каждого, кто повторствовал резне мужских и женских репутаций» («...besides the general satire, which will hold good as long as English language is read or understood, the particular application of it to a certain modern daily publication is logically true throughout, and ought to crimson with blushes every cheek which has encouraged such a butchery of male and female reputations»).

Наряду с газетой «The Morning Post», пользующийся дурной славой (notorious) журнал «The Town and Country Magazine» также не избежал острого словца Шеридана. Идентификации не потребовалось, название журнала употреблялось в открытую с его специализацией. Всё дело в том, что главным разделом этого периодического издания была серия «Мемуаров» («Memoirs») или «Историй» («Histories») какого-нибудь выдающегося мужчины и его последней любовницы или какой-нибудь выдающейся женщины и её любовника, к которым прилагался «Tête-à-tête» – иллюстрация, изображающая их портреты в виньетке. Примечательно, что имена сторон давались не полностью, но их личности можно было установить по общепринятым прозвищам или использованию букв и тире. Такая откровенность в альянсе с интригой давала повод для догадок и споров, наподобие разгадывания своеобразного кроссворда. Несомненно, многие из этих скандальных хроник были подлинными, но не всегда, так как «Снейки» и «Снируэлы» эпохи (как имена нарицательные) помогали Редактору, поставляя ему информацию, вымышленную то ли со злым умыслом, то ли ради развлечения. Шеридан пишет, что возможно было устраивать «tête-à-tête» людям, которые, вероятно, за всю свою жизнь ни разу друг друга в глаза не видели» [8, с.269]. Редактор этого журнала всегда заявлял, что информацию для печатания он проверяет со всей тщательностью. В ответ же на обвинение, прозвучавшее в пьесе (слово «вероятно» в упоминавшемся предложении снимает с него суровость об-

личительного пафоса), редактор нашел выход, со свойственной тому времени манерной велеречивостью поблагодарив Шеридана за особое внимание к его изданию – ведь он увековечил его, «так как, вероятно, на эту комедию будет очень большой спрос» [14, p.15]. Здесь слово «вероятно» также не случайно, оно звучит как лёгкий язвительный укол автору пьесы. Что касается недостоверности мемуаров, отсутствия связи между изображёнными в них людьми, Редактор умоляет (с традиционной для XVIII века ироничной благовоспитанностью) Шеридана обратиться к его собственным воспоминаниям. Здесь он подразумевает реальную историю «the Amorous Justice and Miss L_____n», послужившую источником для одной из последних «Histories». Ещё в 1770 году издатели журнала оправдывали свою рубрику «Têt – à – tête», прикрываясь благородной целью «не потворствовать злобности или неуместному любопытству, но держать зеркало перед оскорбляющими сторонами, в которых они могли бы увидеть их собственные портреты в таком обличье, чтобы заставить их отказаться от этих модных пороков века; исправление более осуществимое при помощи осмеяния, чем при помощи здоровой аргументации» («it was not undertaken to gratify malignity, or to indulge impertinent curiosity, but to hold up a mirror to the offending parties by which they might see their own likeness reflected in such a manner, as to force them to renounce the fashionable vices of the age; a reformation much more likely to be effected by ridicule than sober reasoning» (advertisement to «The Town and Country Magazine», January, 1770)).

Возможной причиной для особого отличия («a peculiar distinction») журнала «The Town and Country Magazine», как указывает Р.Роудз, могло быть появление «Мемуаров Малгрида и Талии» в январе 1777 года, за четыре месяца до первого представления «Школы Скандала». Под именем Малгрида скрывался граф Шельбурн, вторую сторону представляла никто иная, как миссис Абингтон, игравшая впоследствии роль леди Тизл. Однако, известную актрису привело в негодование не сообщение о её последней интриге, о которой знал весь свет, но указание на её «удивительную» карьеру и романтическое возвышение в глазах общества из убогого и распутного окружения в силу ряда очевидных причин.

Шеридан сам знал, что такое скандал – не понаслышке. Его действие было эмпирически «прочувствовано» драматургом. Ещё в юности Шеридан как типичный герой своего времени, отличавшегося накалом страстей и пристрастием к романтическим эскападам, бежал с молоденькой певицей Элизабет Энн Линли из Бата во Францию. Их бегство вызвало немало пересудов и толков. Родители девушки, не соглашавшиеся на брак дочери с Шериданом из-за его скромного достатка, последовали за ними и разлучили их на некоторое время. Шеридан дважды дрался на дуэли с капитаном Мэтью, защищая честь своей возлюбленной. В конце концов родители дали согласие на брак и молодая чета переехала из Бата в Лондон. Само собой разумеется, что Шеридан почерпнул из этой ситуации неоценимые наблюдения.

Чтобы понять сущность скандала необходимо рассмотреть его природу. В основе зарождения скандала (как и всяких этических и эстетических воззрений) лежит принцип Паскаля: «человек не может сидеть спокойно в комнате» [15]. Он – жертва своих страстей и воображения. Он будет искать способы, как бы отвлечь себя от самого себя, своей пустоты при помощи работы или развлечения. Одним из таких способов и есть скандал.

Скандал – органичное проявление человеческой природы, стремящейся найти себе занятия не только для ума, но и в сфере эмоциональной. До XX столетия люди из высшего общества, в силу отсутствия продуктов нынешнего научно-технического прогресса, были сосредоточены на общении, а одним из предметов их общения были они сами, если не считать обсуждения нравственных, религи-

озных, политических вопросов и предметов искусства. Но скандал не так примитивен, как кажется на фоне «серьёзных» тем. Скандал – это искусство [10, p.560], требующее от человека максимум способностей, чтобы быть умным [10, p.559-560], владения словом и искусством намёка и недосказанности, богатым воображением и умением преподнести остроту или шутку (чтобы о нем не говорили, что судя по тягостному молчанию, рассказчик только что «разродился шуткой» [7, с.259]). Шеридан даёт нам представление о многогранности скандала от лица Снейка, говоря, что необходим замысел («design»), дар слова («a free tongue») и смелое воображение («a bold invention») – как для написания качественного литературного произведения, а также колорит («colouring»), рисунок («outlines») и мягкость оттенков («delicacy of tint») – как для создания картины – предмета искусства. Специалист Л.Кроненбергер считает, что в обществе оранжерей (в метафорическом смысле – моё примеч.) каждый думает дважды, прежде чем «бросить камень» [10, p.559].

При этом скандал социологизирован, это привилегия высшей прослойки общества, постоянный и важный социальный феномен. Беда, случившаяся с горничной – это досадная неудача для хозяина, но не скандал [10, p.559]. Скандал – это забава («fun»), развлечение («amusement») и вместе с тем, узкопрофессиональная тема определённого круга со своими секретами, каковыми обладают и книгопродавцы, и кондитеры...

Основным же в исследовании понятия «скандал» в творчестве Шеридана является отсутствие какого-либо социально-критического пафоса [6, с.141], как утверждалось в советском литературоведении. Скандал существует в комедии ради скандала («scandal for scandal's sake») [10, p.558], мотивы его изображения чисто художественные и бескорыстные. Если и существует осмеяние, то это положительный тон смеха (хотя личная антипатия именно к газетам существует). Скандал и колледж скандала придают пьесе остроты и блеска, а также «ощущение озорства» («sense of naughtiness») [10, p.558].

На основании вышесказанного, возможно прийти к выводу, что название «Школа Скандала» более корректно в связи с его расширительным значением, включающим различные смыслообразующие коннотации, и свободно от искажений идеологизированного подхода, свойственного советскому литературоведению. Кроме того, понятие «скандал» явилось той специфической категорией, в которой отразились как мироощущение и стиль автора, склонного к «игре с действительностью», так и весь век Шеридана с его интересом к подробностям и секретам частной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. История английской литературы. М., 1956.
2. Бояджиев Г. Мольер. История пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967.
3. Ерофеева Н.Е. Шеридан и мольеровская традиция «школы»//Первая всесоюзная конференция литературоведов-англистов. М., 1991.
4. Жеребин А.И. Стиль рококо как пространство культуры (рецепция рококо в Германии XIX века)//XVIII век: литература в контексте культуры. М., 1999.
5. Маршова Н. Ричард Бринсли Шеридан. 1751-1816. Л. – М., 1960.
6. Потничева Т.Н. «Школа Скандала» Р.Шеридана. Art for Art's Sake// Другой XVIII век. М., 2002.
7. Шервин О. Шеридан. М., 1978.
8. Шеридан Р.Б. Драматические произведения. М., 1955.
9. Bevis R. The Laughing Tradition. Stage Comedy in Garrick's Day. The University of Georgia Press. Athens, 1980.
10. Kronenberger L. The School for Scandal.//S.McMillin. Restoration and Eighteenth – Century Comedy. Criticism: From Lamb to Present. New York, 1973.

11. Matthews J. The School for Scandal – Notes //http://www.gashakespeare.org/plays/1997/Scandal – notes.html
12. New Webster's Dictionary and Thesaurus. Danbury, CT, 1993.
13. Oxford Advanced Learner's Dictionary/Ed.by J.Crowther. Oxford, 1997.
14. Rhodes R.C. Introduction //The Plays and Poems of Richard Brinsley Sheridan /Ed. by R.C.Rhodes . – Oxford, 1928. – V. II.
15. Saisselin R.G. Room at the Top of the Eighteenth Century: From Sin to Aesthetic Pleasure//The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol.26, №3-4, 1968.
16. Sawyer N.W. The Comedy of Manners from Sheridan to Maugham. Philadelphia, 1931.
17. Webster's New World Dictionary and Thesaurus. Danbury, CT, 1993.

ДО ПРОБЛЕМИ СТИЛЬОВОЇ МАНЕРИ ПОЕЗІЇ РОКОКО (ЛІРИКА АНГЛІЙСЬКИХ "КАВАЛЕРІВ")

Стиль рококо захоплює читача рафінованою красою та надзвичайною витонченістю, ми схилиємось перед майстерністю його митців та неординарністю думки його мислителів. І саме через це вражає, як мало ми можемо знайти інформації щодо цього стилю; сказати, що він недостатньо досліджений, це означає не сказати майже нічого. Вражає, що літературознавці та історики мистецтва не приділяють достатньої уваги цьому, на нашу думку, вельми цікавому явищу світової культури. Та навіть більше, ще досить точаться суперечки між відомими дослідниками щодо самого факту існування рококо як автономного, незалежного стилю, щодо права серйозно ставитися до нього як до окремої стильової манери.

Деякі з літературних джерел взагалі не розглядають рококо як окремий стиль мистецтва, а характеризують його як "еволюцію бароко, тим, чим є ман'єризм є для Ренесансу, цей стиль лише відтіняє та підкреслює основні риси бароко" [1], для інших це – "продукт французького мистецького генія" [2, с. 225], "пізня фаза та скоріше приємні присмерки бароко" [3, с. 218] або "більш делікатна версія бароко" [4, с. 129]. Навіть відомий дослідник жанрово-стилевих явищ, що попереджували рококо, Роже Лофер, вважав, що "важко серйозно ставитися до рококо через те, що він не є одним з основних стилей і з'явився у першій половині 18 століття як швидкоплинне явище у прикладному мистецтві" [6, с. 3].

Після усього, наведеного вище, стає зрозумілою вся складність проблеми знайти відповідь на питання, що являв собою стиль рококо і яке відношення до нього мали поети – "кавалери", що жили та творили в Англії ще у XVII столітті, тому хронологічно їх, начебто, неможливо віднести до лав майстрів цієї стильової манери. Щоб заперечити це нам потрібно згадати слова П.Бреді про становлення стильової манери рококоу творчості поетів – "кавалерів" другого покоління [6, с. 85].

Рококо, за словами Роже Лофера, це мрія про щастя. І відповідно до цього, уся тодішня атмосфера була просякнута цією ідеєю. Fontenelle, не дуже добрий поет свого часу, але талановитий письменник та митець з гострим розумом гадав, що еклога повинна відображати пасторальні натури та створювати світ без важкої праці, амбіцій або жорстоких хвилювань серця. І так само, як мрія Fontenelle, мрія Fenelon змальовує химеричний світ, свого роду *fête galante*, в якому домінувала проста та прекрасна природа, де задоволені пристрасті замінують чисте кохання.

Тобто одним з найголовніших елементів світу рококо була природа, чиста та спокійна, задоволені бажання, та кохання, яке скоріше можна назвати ніжністю. Саме з цього складалася мрія про щастя періоду Регенства, часу після смерті ко-

роля Людовіка Чотирнадцятого та до самостійного царювання Людовіка П'ятнадцятого.

Це сильно вплинуло на все вісімнадцяте століття, ось чому Monsieur de Talleyrand мав рацію сказавши, що “ті, хто не жили до 1789 року, не можуть знати, яким солодким може бути життя”. Навіть революційний Saint-Just проголошував, що щастя було новою ідеєю в Європі. Він та його товариші-якобинці перетворили цю мрію на страхіття. Від мрії до страхіття – це можна назвати історією вісімнадцятого століття. Але напочатку рококо мрія була просто мрією, понівеченою, на жаль, поганим смаком bourgeoisie, педантизмом philosophes, та під кінець романтиками, які шукали абсолютного щастя [7, с. 146].

Людина ж періоду Регенства не робила такої помилки. Її концепція щастя була побудована на деяких обмеженнях, і можна сказати, що рококо починається з ряду самозречень: від величності. Grand Goût, амбіцій, слави. Рококо відвертається від героїзму та трагедії, тому й 18 століття – час поганих трагедій, бо у героя того часу не повинно було бути трагічного світосприйняття. Таким чином, то був час комедій, які, зрештою, закінчилися поганенькими мелодрамами. До того ж це була епоха petits genres, час, коли саме поняття petit було à la mode.

Ці тенденції ми вбачаємо і у творах поетів – “кавалерів”. Багато уваги поети – “кавалери” приділяють кохання. При чому у їхній творчості ми маємо змогу знайти як серйозне, вистраждане почуття (як у творі Герріка “To Electra”), так і елемент грайливого кохання, для якого об'єкт почуття не важливий, його можна замінити, а важлива сама сутність “природної любові” (наприклад, у поезії Кер'ю “Persuasions to Enjoy”, та Саклінга “Out upon it”). Фривольність, яку ми знаходимо у творах “кавалерів”, має і антипуританський характер, і є викликом високому ідеалу кохання Донна.

Тема кохання у Донна та у творах поетів – “кавалерів” не ідентична. Ідеал любові Донна обумовлений високими потребами творчої особистості. Він передбачає повне духовне злиття коханців. В процесі моральної переорієнтації, що була породжена новою дійсністю, у багатьох поетів виникає інтерес до так званого “природного кохання”. Затвержуючи новий еталон кохання, вони викреслюють усе, що їм було нав'язано ззовні: суспільством, законами, релігією. Але виходять вони при цьому не з максималістичних потреб творчої особистості (як у Донна), а з законів самої природи. Бажання виявити справжню природу людини задля обґрунтування морального ідеалу є характерним для мистецтва рококо [8, с. 38].

У дослідженні Ребеки Кітон “Перегляд любовної лірики “кавалерів” – суперечки з петраркізмом” вся ренесансна любовна лірика розподіляється на петрарківську та анти – петрарківську. Петрарківська любовна лірика, за думкою дослідниці, експлуатує погляд на життя чоловічої статі. Чоловік постає перед нами як ліричний герой, що знемагає та скніє за жінкою, яка змальовується як недосяжний об'єкт бажання чоловіка. Що ж до ролі, яка відводиться жінці у ліриці, то ми бачимо лише ідол або відображення чоловічого бажання, завжди безмовний та бачений тільки з відстані. Цю боротьбу між петрарківським та анти – петрарківським світосприйняттям можливо зрозуміти під час осмислення культу платонічної любові, який бував при Каролінському дворі.

У 1625 році Чарльз I став королем, та, що є більш важливим для подальшого розвитку літератури, французька принцеса Генрієтта Марія стала королевою. Ще у Франції великий вплив на неї мали представники групи, що намагалися оживити французькі манери. Широкого розповсюдження серед них набула думка, що це можливо зробити за допомогою лицарського кодексу честі, та, зокрема, возвеличуючи даму серця та дотримуючись ідеалістичного культу платонічного ко-

ханья. Коли Генрієтта Марія прибула до Англії, вона привезла з собою ці ідеї та намагалася вкорінити їх при англійському дворі. В результаті – платонічне кохання, культ “preciosite” – лицарських манер, атмосфера вишуканості та витонченості розквітла навколо короля та королеви. Вишукане піднесення жінки було перетворено поетами – “кавалерами” на удавану ідеалізацію жіночої статі. Саме цей псевдо – петраркізм підносив жінку на п'єдестал не через її чесноти, а задля того, щоб полестити їй, оспівуючи її “чесноти” обожаючому її покровителю.

Так само вишуканість двору привела до появи ще одного виду творів – поезії несправджених надій. Саме у цій поезії культ платонічного кохання набув піку свого розвитку – заперечувався будь-який фізичний прояв кохання. Це можна назвати анти – петраркізмом. Статус жінки не є однозначним – він регулюється мораллю двору. Крім того, можливість підносити або принижувати жінок як окрему групу надає чоловіку – поету переваги, бо саме він має можливість змінювати її статус та положення. У випадку, якщо він піднесе жінку занадто високо, то він відчує певну загрозу з її боку, якщо ж принизить її – втратить повагу. Звідси, з цієї дилеми, бере свій початок конфлікт між бажанням коханця та честю жінки, та між поетом і його зображенням жінки [9]. Як результат з'являються поезії – примари, наприклад, “Виноградна лоза” Герріка, яку буде розглядати пізніше у цій роботі, вірші, що ідеалізують почуття їхнього автора, наприклад, поезія – присвята “Електри” того ж поета, або відверто цинічні твори, що демонструють дещо стороннє, чи навіть вороже ставлення до жінки, майстром яких можна сміливо назвати Сера Саклінга.

Можливо, саме ця тенденція згодом набула свого розвитку за часів рококо у XVIII столітті та привела до появи світила нового періоду - Жінки, тоді з'явився новий культ леді, яку пізніше Стендаль назвав *l'amour-goût*, ще пізніше більш матеріальна та більш пікантна версія придворного кохання. І велику частину сюжетів внутрішнього декору займала саме ця версія кохання, яку називали *gallanterie*. Це тісно пов'язано з ідеєю щастя та було стилізовано під інші форми мистецтва та складає невід'ємну частину рококо як стилю взагалі.

Це кохання далеке від того, щоб називатися платонічним. Ще Дідро казав, що платонічне кохання стане можливим лише за тих часів, коли і чоловік, і жінка позбавляться своїх тіл. Можна помітити, що у Вато присутній елемент духовності, але відразу ж знаходимо версію, що це через меланхолію, що приходить з розумінням неможливості чистого кохання, чистого щастя. У роботі Фрагонара кохання відверто чуттєве і позбавлене будь-яких метафізичних тонів. Гонкур вважає, що центральний мотив його твору – це постіль. І лише “легкість його доторку” врятовує його від вульгарності. Саме про цей різновид кохання Шамфор міг сказати, що “кохання – це обмін двома фантазіями та зустріч двох епідерм”. Ми маємо справу з умовним коханням та з умовною жінкою. *Gallanterie* повинно було бути грою. Кохання також, але до того ж воно повинно було бути і мрією, бо у цьому світі, де кожен повинен мати ілюзії, щоб бути щасливим, але потім приходило розуміння, що їх не було вже ні у кого, тому навіть кохання було штучно сконструйованою ілюзією [7, с. 148].

Задля того, щоб проілюструвати неоднозначність поглядів поетів – “кавалерів” на кохання та образ жінки, ми наводимо приклад деяких творів двох представників гуртка “кавалерів” – Герріка та Саклінга.

“TO ELECTRA” Robert Herrick. Як вершиною любовної лірики не лише у творчості цього поета, а й взагалі у працях поетів – “кавалерів”, як апогей становлення стильової манери рококо у їхніх віршах ми наводимо приклад цього твору. Перед нами напрочут ліричний та витончений віршований твір, а ми пам'ятаємо, що саме витонченість є характерною рисою стилю рококо [6, с 26]. Ця поезія є присвятою не лише якійсь конкретній особі. Можна сказати, що його

назва метонімічна, адже в образі Електри автор вбачає усіх представниць жіночої статі. Звернення до Електри – то зізнання в коханні прекрасній, величній та недосяжній дамі, образ якої почерпнуто ще з епохи Середньовіччя, та до якої, як до джерела натхнення зверталась більшість поетів – “кавалерів”.

За своєю структурою вірш є зовсім невеликим – він складається з двох станс, до кожного з яких, у свою чергу, належить по чотири рядки. І відразу спадає на думку той факт, що серед характеристик, що відрізняють стильову манеру рококо від бароко, ми знаходимо саме невеликий розмір поетичних творів. Тим більше захоплює читача намагання поета висловити значні, об’ємні почуття у маленькій за обсягом віршованій формі.

Ритм твору досить повільний, що досягається збалансованим шости-складовим рядком (/I/ ‘dare/ /not/ ‘ask/ /a/ ‘kiss/...) та римованою схемою – (_ | _ | _ |). Між собою рядки римуються за схемою (ав ав), тобто перший з третім, а другий з четвертим.

Тон твору піднесений, що доводить підбір лексики: дієслова “dare”, “beg”; фраза “the utmost share of my desire”. Ці поетичні дієслова та найвищий ступінь порівняння прикметників надають віршеві поетичного та романтичного забарвлення. Невелика за обсягом, поезія є дуже насиченою емоційно, вона підкуповує читача своїм інтимним звучанням. А цього поет досягає за допомогою того, що розповідь ведеться від імені ліричного героя, натури чистої, чуйної, зі щирими почуттями. Ми помічаємо, що автор повністю ототожнює себе з ним, що й доводиться використанням особових займенників “I”, “my”.

Вже сама назва – присвята поезії відносить нас до одного з головних джерел натхнення поетів рококо – Давньої Греції, з її культурою та міфологією. Електра Герріка – це своєрідна алюзія на давньогрецьку міфологічну постать, доньку Океана, одну з плеяд. І називаючи свою кохану Електрою – плеядою, він ще більше підкреслює її витонченість, неземну природу.

Твір не є насиченим стилістичними прийомами, він досить простий і за формою, і за змістом. Але його початок:

I dare not ask a kiss,
I dare not beg a smile; (1-2)

підсилений паралельною конструкцією, використаною в ньому, надає подвійному затвердженню героя своїх високих намірів щодо об’єкту своєї пристрасті не лише піднесення та ліричного звучання, а й сили та переконливості.

І протягом всього монологу поезії ліричний герой намагається переконати та довести об’єкту своїх почуттів серйозність та чистоту власних намірів.

А закінчує твір, ніби перегукуючись з паралельною конструкцією, використаною на початку, повтор:

Only to kiss that air
That lately kissed thee. (7-8)

Герой бажає лише повторити ту дію, що робила його кохана – поцілувати повітря.

Ця чиста, легка, але не легковажна ода кохання, присвячена головному образу літературного напрямку рококо – жінці; напрочут ніжний та чутливий, цей твір є гімном поетів – “кавалерів”, гімном чистоті та справжнім почуттям.

А зараз ми звернемо увагу на інший полюс – фривольне та грайливе, а іноді й дещо цинічне ставлення до жінки.

“THE VINE” Robert Herrick. Найпровокаційнішим та відвертим, і разом із тим найцікавішим сміливо можна назвати саме цей твір Герріка, що й зараз викликає дискусії дослідників та червоний колір на щоках читачів.

Це вірш – фантазія, примара, сон про кохану жінку. Тому атмосфера напівморочу, тиші не залишає нас з перших рядків поезії, з дієслова: “I

dream'd". Всі бажання ліричного героя, який повністю ототожнюється з автором (використовуються особові займенники "I", "my", "me"), спрямовані лише на отримання скороминущої фізичної насолоди, що підтвержує використаний епітет "*fleeting pleasures*".

Не можна занадто серйозно ставитися до змісту поезії, адже відомим фактом є те, що грайливий, жартівливий тон був ознакою стильової манери рококо. Поети цього напрямку, враховуючи швидкоплинність життя та молодості, вважали за краще писати про пустощі та скороминущу насолоду, яка може бути, за їхньою думкою, єдиною винагородою. І Геррік, як типовий та, безсумнівно, один з найталановитіших представників свого часу, лише грає з образами та поняттями.

Звідси і тон поезії – грайливий тон любовного виснаження, скороминущих любовних розваг, напівтемряви сну, мрії, нездійсненої, але такої бажаної. У цьому можна перекоонатися завдяки лексичним образам, використаним автором: "*vine*", "*dream'd*", "*my tendrils*", "*my soft nerv'lits*", "*Young Bacchus*", "*my curls*".

Також у творі присутній яскраво вимальований чоловіче єство, що представляє собою самовпевненого, сильного, егоїстичного чоловіка, який чітко уявляє собі чого він бажає, і не звертає майже ніякої уваги на тих, завдяки когму його бажання можуть здійснитися. Тут ми маємо на увазі його ставлення до жінки, образ якої також присутній у канві твору, але він є зовсім млявим і нечітким, що підтверджує нашу думку про те, що вона не являє собою центрального або важливого персонажу твору. Ліричний герой звертається до неї лише як: "*my Lucia*", "*my dainty Lucia*" – і це використання присвійного займенника підкреслює її належність своєму коханцю, який не розглядає її як особистість, а лише як інструмент задоволення власних бажань. Це зайвий раз доводить той факт, що всі дієслова, які використовує ліричний герой стосовно себе, належать до однієї семантичної групи: "*crawling*", "*enthrall'd*", "*(I) writhing hung*", "*behung*", "*crault*" – він обіймає, хапає, зв'язує її.

Вже перші рядки доводять нам цю точку зору:

I dream'd this mortal part of mine
Was metamorphoz'd to a Vine;
Which crawling one and every way,
Enthrall'd my dainty Lucia. (1-4)

Центральним тут є образ виноградної лози, яка, скручуючись, повзе по тілу коханої жінки, що ліричний герой називає "*my dainty Lucia*", тим самим вводить нас до світу задоволень, насолоди. До того ж він не просто обіймає кохану, бо значення дієслова "*enthrall*" – "поневолити", "підкорити", а ніби уявляє її, не звертаючи уваги на її бажання. Вона для нього - об'єкт насолоди.

Далі ліричний герой продовжує описувати уявні дії:

Me thought, her long small legs and thighs
I with my Tendrils did surprize;
Her Belly, Buttocks, and her Waste
By my soft Nervlit's were embraced: (5-8)

зараз же ми згадуємо про те, що жінка – головне джерело натхнення митців періоду рококо, тому зрозуміло, чому автор разом з ліричним героєм приділяє таку велику увагу опису зовнішності своєї коханої. І не просто зовнішності, а він концентрує свою увагу на її тілі, як джерелі насолоди, персоніфікуючи частини її тіла.

Крім того, беручи до уваги інтимний тон твору, впадає в око дієслово "*did surprize*", яке вражає власною нейтральною природою. Ліричний герой не пояснює, чи до душі його коханій його дії. Тому мотив деякої неволі, що з'явився у четвертому рядку, і зараз набирає сили.

У наступних рядках ми знаходимо дещо несподіваний поворот:

About her head I writhing hung,
And with rich clusters (hid among
The leaves) her temples I behung: (9-11)

Стає незрозумілим, що саме є захованим межи листям, чи то горни винограду, чи – біблійний Змій. Перед нами - мотив спокуси, гріха. Ліричний герой спокушає кохану наче Змій – Єву.

Крім біблійних образів ми знаходимо посилання на міфологічний образ Давньої Греції:

So that my Lucia seem'd to me
Young Bacchus ravished by his tree. (12-13)

Геррік, через Бена Джонсона, багато чому навчився у класичних грецьких та римських авіторів. Тому не випадково, що він звертається до античної міфології.

У давніх греків був такий міф: Зевс закохався у прекрасну Семелу, доньку царя Кадма. Він пообіцяв їй виконати будь-яке її бажання. Та Гера зненавиділа Семелу і порадила їй забажати, аби Зевс прийшов до неї у всій величі царя Олімпа.

Не зумів відмовити кохану Зевс та прийшов до неї у всьому блиску своєї слави. Зайнявся вогнем палац Кадма від блискавки Зевса. Впала, конаючи, Семела. І у неї народився син – Діоніс. В той же час виріс зелений плющ та вкрив Діоніса. Таким чином дитину було врятовано. Дещо трагічне забарвлення міфу мало б перенести його і на поезію, алекрім того Діоніс – бог вина, веселощів та радощів. Тому порівнюючи кохану жінку з вакхом, автор надає образу гріха ще й відтінок пустотливої радості.

Потім ми читаємо:

And arms and hands they did enthrall:
So that she could not freely stir,
(All parts there made one prisoner). (15-17)

Нарешті ліричний герой сам вимовляє те слово, яке є основним для образу його коханої - "*prisoner*". Адже насправді у цій ситуації вона є лише полонянкою його бажань.

Та несерйозний зміст та тон твору, той факт, що це лише мрії. Не дають нам підстав розглядати це як справжнє насильство. Геррік, так само як і інші поети – "кавалери", - гедоніст, і як для всіх гедоністів, для нього найголовнішим є "*fleeting pleasures*", і нічого більше. Тому й закінчує він свою поезію відвертим викликом, підтверджуючи свою репутацію розпусти.

"SONG OUT UPON IT" Sir John Suckling. Ми звертаємось до творчості ще одного поета – "кавалера" – Саклінга на прикладі одного з його творів "*Out upon it*".

Тема гедонізму, швидкоплинності щастя, примхливої долі та невірного кохання – все це знайшло відображення у поезії. Автор назвав її піснею, і за формою це і є пісня. Але, не зважаючи на жартівливий тон, все таки вражає деякий цинізм поета, що не часто зустрічається у творах інших представників "кавалерів". Ліричний герой, з яким ототожнює себе автор, постає перед нами фігурою, що багато чого бачила, пережила, і тому вважає, що в де-яких випадках має право на цинічне, навіть зле ставлення до світу та кохання.

На відміну від творів інших "лицарів віршованого слова" у Саклінга зовсім не присутній образ коханої жінки. Натомість ми бачимо чергу з жіночих облич, що проходять повз нього, не зачіпаючи його серця: "*A dozen dozen in her place*".

Здається, що автор навіть втомився від швидкоплинного буття, і єдина річ, якої він прагне – це спокій. Тому, мабуть, в поезії зовсім відсутні епітети або інші мовні засоби, що стилістично підносять звучання твору, здавалося б, твір повинен був звучати досить сухо, і аж ніяк не міг стати піснею. Але талант поета поєднав речі, які, здавалося б, неможливо було поєднати.

Автор починає твір з неприхованої іронії:

Out upon it, I have lov'd
Three whole days together;
And am like to love three more,
If it prove fair weather. (1-4)

Він вказує, що три дні відданого кохання для нього – вже забагато: “*Three whole days together*”. І важко збагнути, чи то річ у коханні, чи у настрої та природі самого ліричного героя. У той же самий час ми нічого не знаємо про силу почуттів, а лише про тривалість стану закохання. Хоча у своєму зізнанні про те, що тривалість його почуттів залежатиме повністю від погодних умов, він переходить вже на сарказм, але ми можемо це зрозуміти, беручи до уваги той факт, що саме швидкоплинна насолода від летючого, скороминущого кохання і була основною метою життя митців рококо в цілому, та поетів – “кавалерів” зокрема. І Саклінг лише відверто сказав про те, що все змінюється у житті, наче погода, та його почуття й примхи відлітають так саме несподівано, як вітерець. Тому краще, що він зможе зробити – це відверто повідомити свою, на деякий час, кохану жінку, навіть якщо це завдасть їй болю.

Цей ефект болючої відвертості ще більше посилюється у наступному станці:

Time shall moult away his wings,
Ere it shall discover
In the whole wide world again
Such a constant lover. (5-8)

Саклінг персоніфікує образ часу та порівнює його із птахом, зайвий раз підкреслюючи його невблаганий польот над світом та людськими долями.

Але давайте звернемо нашу увагу на останні два рядки, в яких автор пише, що дуже важко буде знайти ще одного такого ж вірного коханця. І перед нами постає питання: над чим іронізує поет, над собою, або над суспільством свого часу? Тут можливі дві відповіді: або це іронія над власним мінливим характером, і називаючи себе “постійним закоханим”, поет просто вдається до самоіронії, чи він надсміхається над недосконалістю суспільства, у якому три дні кохання з однією жінкою – вже занадто довгий час, та над непостійністю та несерйозністю любові.

Відповідь, як нам здається, можна знайти у третьому станці:

But in spite on't is, no praise
Is due at all for me;
Love with me had made no stays,
Had it any been but she. (9-12)

Тим самим, поет відверто визнає, що кохання, яке він знову ж таки персоніфікує, ніколи надовго з ним не залишалось – перед нами автопортрет типового гедоніста, чітко розуміючого це та відвертого у своїх примхах. Саме за цю чесність, якою він пишається, він і мав репутацію розпусти та циніка.

Закінчує він свій твір відвертим зізнанням – у нього дуже багато жінок було до цієї любовної пригоди, і, хоч ця обраниця і важить для нього більше, ніж усі попередні, але він ясно дає нам та їй зрозуміти, що на цьому почутті він не зупиниться, і піде далі зривати квітки насолоди.

Проведений аналіз творів поетів – “кавалерів”, на нашу думку, допомагає не лише виявити неоднорідність власне поетичного аристократичного гуртка творців XVII століття Англії, полюси їхніх поглядів, але й виявляє риси становлення стильової манери рококо у їхній творчості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Characteristics of rococo. www.tam.itesm.mx/~jdorante/art/rococo/irococo02.htm
2. Fiske Kimball. The creation of the rococo. NY, 1965.

3. Artz, Frederick. From the Renaissance to Romanticism: trends in style in art, literature and music. Chicago, 1962.
4. Greene, Donald. The age of exuberance. NY, 1970.
5. Sypher, Wylie. Rococo to cubism in art and literature. NY, 1960.
6. Brady P. Rococo style versus Enlightenment novel. Geneve, 1984.
7. Saisselin, G. Remy. Rococo as a dream of happiness. The journal of aesthetics and criticism // 19, 1960.
8. Стрельская А.В. Английская поэзия второй половины века: формирование стиля и эстетики рококо// От барокко до постмодернизма. Днепропетровск, 1997.
9. Keaton, Rebekah. Redefining the cavalier love lyric: the debate with Petrarchanism. www.geocities.com/rakeaton/page17.html

КУЛЬТОРОЛОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ Т.С. ЕЛІОТА

“Most people suppose that some people, because they enjoy the luxury of Christian sentiments and the excitement of Christian ritual, swallow or pretend to swallow incredible dogma. For some the process is exactly opposite. Rational assent may arrive late, intellectual conviction may come slowly, but they come inevitably without violence to honesty and nature. To put the sentiments in order is a later and immensely difficult task: intellectual freedom is earlier and easier than complete spiritual freedom” [9, 491].¹

Мета цієї статті — на основі критичної та поетичної спадщини Еліота реконструювати культурологічну концепцію митця. Багато письменників, філософів та митців прямо чи опосередковано збагатили своїми теоріями історичну науку та культурологію. Через те, що більшість письменників і філософів звертаються до минулого в такий чи інший спосіб, і завдяки тому, що більшість митців творять не в вакуумі, а в контексті певної культурної традиції, вони часто постулюють ідеї про незмінність чи відносність минулого і дають власні прогнози на майбутнє. Так, історик Карл Ловіт у своїй книзі „Значення в історії” (Karl Lowith Meaning in History) аналізує історичні теорії Канта, Вольтера, Йоахіма і Августина, тобто тих мислителів, які ніколи не вважали себе істориками в формальному значенні цього терміну.

Постановка проблеми. Томас Стернз Еліот, найбільше відомий широкому читачькому загалу як автор „Безплідної землі” — знакової поеми ХХ ст., сформулював власну оригінальну культурологічну концепцію, яка допомагає у трактуванні його поетичних творів. Протиставляючи минуле, теперішнє і майбутнє у розвитку мистецтва і філософії, Еліот виробив комплексний і всеохоплюючий підхід до історії, гідний зрілого професіонала. Основними критичними працями на дану тематику можна вважати Notes Towards the Definition of Culture, American Literature, and American Language, Was There a Scottish Literature? , After strange Gods: A Primer of Modern Heresy, Tradition and

¹ „Більшість людей вважають, що дехто через свої Християнські почуття чи зачарування Християнським ритуалом володіють чи претендують на володіння абсолютною істиною. Для декого цей процес абсолютно протилежний. Раціональне пояснення може з’явитися пізніше, інтелектуальні переконання можуть приходити повільно, але вони приходять врешті без насилля над природою і характером. Привести свої почуття в порядок є наступним і надзвичайно складним завданням: інтелектуальна свобода приходиться раніше і легше, ніж повна духовна свобода” (Переклад наш — Г.Ч.).

Individual Talent, on Poetry and Poets, What is a Classic та інші есе із збірок *The Sacred Wood* і *Selected Essays*.

Подібно до Віко і Тойнбі, Еліот розглядає історію через призму розвитку культури. Беручи за основу абсолютний авторитет англо-католицького Християнства, Еліот позиціонує релігію як джерело всіх культур, описуючи механізм їх розвитку через динамічну взаємодію унітарності і дивергенції, традиції і новаторства, індивідуалістичного підходу і культурного контексту. На відміну від істориків Просвітництва та їх послідовників, він не трактує прогрес як зростаюче збагачення культури, а як регенерацію культурної традиції. Подібно до Г'юма, Спінгарна і Гассета, та багатьох інших сучасних йому мислителів, він уявляв Західну культуру як фрагментовану і хаотичну. Він називав занепад релігії – джерела культури і традиції – основною причиною культурної деградації. І хоча він був переконаний, що культурний колапс зайшов надто далеко, щоб бути легко зупиненим, він закликав інших мислителів до інтеграції його теорії у загальну доктрину модернізму. На думку Скота Вайднера та інших сучасних дослідників творчості Еліота, консервативний світогляд та його поведінка разом з фокусом на індивідуалістичному підході зробили його предтечею постмодернізму.

Виходець із шанованої англо-американської родини, вихований в душі унітаризму, Еліот протистояв алієнації ХХ ст. і занепаду ліберально-буржуазних ідеологій Заходу. Поет був переконаний, що Західна філософська думка підмінила цінності Християнства досить відносними поняттями прогресу, механістичного сцієнтизму і позитивізму. Нищівні наслідки I світової війни для Європейської цивілізації стали для Еліота та його послідовників ще одним доказом того, що бурхливий прогрес технології і матеріального світу веде до переоцінки моральних норм і духовного та етичного банкрутства. Починаючи від Ренесансу, філософи намагалися заповнити вакуум, створений витісненням Християнства як провідної ідеології, але ні одній філософській системі не вдалося перевершити авторитет і значення традиційної релігії. Особливо відчутно він протистояв мислителям Просвітництва і гуманістам в питанні недосконалості людської природи. Звичайно. Людство може вдосконалюватися, але лише до певної межі: абсолютний ідеал так і залишиться прерогативою Бога. Платонічний абсолют можна лише уявляти [9, 490]. Якщо філософи Просвітництва прогнозували досконале суспільство, то Еліот був дуже скептичним з цього приводу: «Необхідно пам'ятати, що Царство Христа ніколи не збудувати на землі. Необхідно розуміти, що які б реформи і революції ми не проводили, результатом стануть грішні уявлення людства про те, яким повинне бути суспільство, хоча світ не позбавиться Божої благодаті» [8, 47].

Заохочення Еліотом будь-яких інновацій в межах дуже консервативної схеми походить від його переконання в залежності будь-якої здорової культури від розумного балансу між старим і новим. Підкреслене наголошення на ролі традиції, що дало підставу для звинувачень його в реакційності і шовінізмі пізнішими критиками, насправді було спричинене духом епохи. Швидкі зміни в суспільстві, науці і мистецтві загрожували цілісності Європейської цивілізації та її культурній традиції. Культурологічна теорія Еліота не стала нормативною історичною теорією, вона була лише спробою діагностувати очевидну хворобу суспільства, подібно до того, як Ніцше називають клініцистом Європейського нігілізму і новітньої сучасності.

Кожна нова популярна філософська теорія у вульгарному трактуванні скочувалася до шарлатанства, а європейці та американці у розпачі намагалися віднайти нові духовні орієнтири. Еліот описав цю алієнацію і фрагментарність сучасного йому модерного світогляду у поемах „Пісня кохання Дж. Альфреда

Пруфрока” та „Безплідна земля”, у циклах і безпосередньо брав участь у духовних пошуках, випробовуючи інтуїтивізм Анрі Бергсона, психоаналіз Фрейда, ерос, естетизм, гуманізм, ідеалізм, і навіть Буддизм на предмет інтерпретації та структуризації нестабільної сучасної культури [13, 6].

Характер, переконання та інтелектуальний потенціал Еліота вимагали чогось більшого і універсальнішого для вирішення внутрішніх світоглядних конфліктів. Незважаючи на все новаторство модерністських філософів, все ж їх доктрини залишалися для нього штучними умоглядними конструкціями, неспроможними дати відповіді на всі запитання, а звернення до Буддизму позбавляло його західноєвропейської ідентичності. Через п'ять років після написання „Безплідної землі” у 1927 він офіційно приймає англо-католицьку віру і начебто знаходить довго вистраждану стабільність. Вихований у традиціях Американської унітарної церкви, де християнство було адаптоване до ідей Просвітництва, що за переконанням Еліота, заохочувало скептицизм а не віру, через навернення до англо-католицизму він намагався влитися ту основоположну християнську традицію, що стала одним з основних постулатів його літературної теорії і культурології [13, 16]. Надалі ця традиція визначатиме форму і зміст усіх його творів, від поезій до драми і далі до літературної критики. З нової світоглядної позиції Еліот сформулює базовий концепт своєї культурології, що полягає у взаємозалежності культури та релігії [8, 87]. Фактично, Еліот проголосив: “ні одна культура не виникла і не розвинулася без релігії: відповідно, культура є продуктом релігії, або релігія є продуктом культури” [8, 88]. Ці поняття можна вважати різними аспектами одного явища; культура стала „втіленням (інкарнацією) релігії народу” [2, 167]. Цивілізації, що можуть бути світськими і гуманістичними, подібно до цивілізації Античної Греції і Риму, насправді були релігійними культурами в занепаді” [2, 159]. Культуру не можливо зберегти, поширити чи розвинути за відсутності релігії, і навпаки, ні одна релігія не збережеться за відсутності культури [2, 162].

Еліот збагнув цей взаємозв'язок між культурою і релігією ще завдяки і тому, що жив в час величезних культурних і ідеологічних зрушень, коли старі ідеали впали і потрібно було шукати нових. Таким новим ідеалом для нього стало англо-католицьке Християнство. Однак, існують численні свідчення того, що його релігійне навернення стало не результатом фанатичної віри, а свідомим вольовим кроком. Еліот досягнув вершини своїх філософських пошуків і змушений був звернутися до останнього незаперечного авторитету. Його колега Вірджинія Вулф якось скептично відмітила, що "мертве тіло було б для мене більш переконливе, ніж він" [3, 110]. А Е.М. Форстер зазначив, що Еліот не був містиком. Його твори включають декілька вправних компліментів релігії та Божому Провидінню, але не відчувається і сліду релігійних емоцій; він шукає не одкровення, а стабільності [3, 111]. Ці висловлювання свідчать більше про Християнський контекст творів та його значення у формуванні культурологічної теорії, ніж про його релігійні переконання. Звичайно, Еліот був щирим християнином, який відкрито визнавав інтелектуальну природу свого навернення (що видно з цитати в епіграфі). Він був переконаний, що як для нього Християнство, так і будь-яка жива релігія на своєму власному рівні надає очевидного значення життю, забезпечує культурну основу і захищає людство від розпаду і нудьги [2, 168].

Еліот дав три визначення поняття „культура”: культура індивіду, класу і соціальної групи. Культура індивіду невіддільна від культури соціальної групи, а культуру соціальної групи не можливо розглядати поза соціумом [2, 158].

Культура, за Еліотом, починається в примітивних суспільствах як уніфікована єдність, потім розширюється і спеціалізується, розвиваючи динамічні відносини між єдністю і різноманітністю. Аспекти культури, що включають релігію,

політику, науку, мистецтво поступово вирізняються, і кожен член суспільства приймає окремі соціальні ролі. І подібно до того, як функції окремих людей стають спадковими, а спадкові функції цементуються в класовий чи кастовий поділ і класові розбіжності ведуть до конфлікту, так і релігія, політика, наука і мистецтво досягають того рівня, на якому між ними починається відкрита боротьба за автономію чи домінування. Ці розбіжності на певних стадіях і в певних ситуаціях можуть відчутно стимулювати розвиток. Незважаючи на таку конкуренцію, ні один з аспектів культури не може розвиватися незалежно від інших. Звичайно, прогрес веде до появи відокремлених культурних груп, але слід враховувати, що цей процес є небезпечним. Процес спеціалізації може викликати дезінтеграцію, руйнування культур, що є найбільш радикальним руйнуванням, що може випасти на долю суспільства [8, 160]. Тому, лише окремі визначення культури включають всі ці аспекти, і ні один з них може вважатися уособленням культурної цілісності. Європейська культура, на думку Еліота не є абсолютно однорідною. Реальна релігія ні в одного європейського народу ніколи не була тільки християнською: в ній завжди були присутні залишки примітивних релігій, забони, сектантство та ін.

Але поняття єдності культури і релігії не означає, що всі твори мистецтва повинні сприйматися без критики. Перед тим, як ми дозволяємо собі судження про декаданс, дияволізм і нігілізм в мистецтві, естетичне світосприйняття повинне перейти в духовне пізнання, а воно, в свою чергу - в естетичну рецепцію і підготовлений витончений смак.

Культура все ж не повинна ототожнюватися з релігією: істинність чи хибність будь-якої релігії не знаходить вираження в культурних досягненнях народу, що її сповідує і не піддається перевірці ними [5, 166].

Важливу роль в соціалізації людини і передачі культурних цінностей Еліот відводив сім'ї: «найважливішим засобом передачі культури залишається сім'я: коли сімейне життя перестає виконувати цю свою функцію, ми повинні очікувати занепаду культури» [4, 43]. Далі він обґрунтовує роль освіти у формуванні культури.

В своєму есе *Notes on Education and Culture*, що ввійшло до збірки *Notes towards the Definition of Culture* він визначає освіту як засіб збереження традицій і класової системи. Спірним також є його концепт „надмірної освіченості” робітників, що на його думку знижує загальний стандарт освіти і є небажаною [4, 100]. Подібні погляди і дозволили класифікувати Еліота як консерватора і реакціонера представниками гуманістичної критики (А. Уест, К. Айкен).

Далі поняття „культура” з необхідності набуває інших формулювань. В одному з найсуперечливіших постулатів Еліота йдеться про те, що культура повинна передаватися спадково завдяки соціальній еліті [4, 48]. Але для нього вона не є виключним надбанням вищих правлячих класів, а загальною сумою продуктів діяльності усіх класів і станів. Необхідно відмітити: поява соціальних груп і класів вищого рівня у суспільстві впливає на всю спільноту і веде до змін. Привілеї і цінності еліти передаються через сімейне виховання у спадок наступним поколінням. Еліот наголошує, що він не має на увазі насамперед аристократію як правлячий клас. Тут виникає питання, чи повинен кожен соціальний клас і прошарок розширювати межі свого культурного впливу і чи можна сподіватися, що буде знайдено такий механізм, який дозволить кожній людині цілком природно зайняти місце в суспільстві, що найбільше відповідає її природнім здібностям [4, 47].

Сучасні соціальні теорії вже позбулися обов'язкового поняття про рівність усіх людей і безперечним підтвердженням Еліотової концепції може бути лише той факт, що не всі люди є рівними за своїми талантами, обдарованістю та

інтелектуальними здібностями. Еліот вірив, що „демократія при якій кожен має рівну відповідальність у всьому була б тягарем для свідомих і привілеєм для всіх інших” [4, 48]. Він розглядав ідею правлячої еліти, яка досягнула престижу і влади завдяки своїм здібностям, але згодом відмовився і від неї; надалі він не вбачав в еліті системи, що б могла інтегрувати усе суспільство і культуру. Хоча Еліот ніколи не відзначався особливим демократизмом, народ все ж відіграє важливу роль в його системі поряд із соціальною елітою. На його думку, єдність кожного класу сприятиме передачі його культурного спадку і в цьому процесі повинні бути задіяні всі без винятку соціальні класи, щоб дана система запрацювала. Але це все залишилося лише теоретизуванням. Еліот ніколи не мав досвіду спілкування з представниками простого народу і ніколи не заробляв на життя фізичною працею. Навіть людині, далекій від марксизму зрозуміло, що в соціальній моделі Еліота відчутно бракує класової мобільності і можливості домогтися чесного лідерства для будь-якого індивідууму, тим більше, що прагматична американська ідеологія проголошує рівність можливостей для всіх.

Окремою темою є поняття регіоналізму і національної ідентичності, що прослідковується в його літературно-критичних працях. Ця тема виявляється особливо актуальною при триваючих дискусіях щодо культурного плюралізму, регіоналізму та глобалізації. Дебати на тему Європейської культурної єдності та національної ідентичності висунули на перший план багато колишніх маргінальних явищ, що все частіше залучаються до ревізійністського літературного канону, який включає дивергенцію Європейських та Американських культур та літератур. Нові поняття культурного плюралізму та культурної взаємодії центру і маргінесу не тільки знайомлять нас з новітніми концепціями, але й допомагають переглянути погляди вже канонізованих авторів, до яких належить і Т.С. Еліот. Двозначність фігури Еліота полягає ще і в тому, що довгий час його навіть не класифікували як американського поета. Norton Antology of American Literature визначає його, як англо-американського автора, а бібліографія American Scholarship не включала в свій перелік Еліота аж до 1973 р. Космополітичний за своєю освітою мандрівник між Старим і Новим Світом, Еліот почасти вважався транснаціональним поетом, чиї твори відбивали багатогранність і амбівалентність існування людини в добу модернізму.

У вже цитованій вище критичній праці *Tradition and the Individual Talent* (1919) Еліот дає визначення „історичному чуттю” *historical sense*, як усвідомленню того, що кожен автор пише в межах певної традиції. Це поняття теперішнього моменту в минулому вимагає розуміння, що твір поета зазнає впливу минулого, що в свою чергу змінюється завдяки появі справді новаторського сучасного твору [9, 5]. Термін „традиція” ще раз був визначений Еліотом в серії лекцій *After Strange Gods*, опублікованих в 1934 р. Тут він дає дефініцію рис і ознак, що складають *native culture*: ”Що я розумію під традицією включає всі ці звичні дії, звички і вірування від найважливіших релігійних ритуалів до звичного способу привітання незнайомця, що представляють кровну спорідненість одного народу, що живе на одній території” [7, 18]. Якщо розглядати окремо визначення *‘the same people living in the same place’*, то воно не викликає заперечень, оскільки було запозичене Еліотом з „Улісса” Джойса, на що вказує і Крег Рейн [10, 271]. В „Уліссі” протагоніст Леонард Блум виголошує цю фразу у відповідь на антисемітську риторику ірландських націоналістів. Але визначення Блума стосується гетерогенного суспільства „на одній території” *the same place*, тоді як Еліот фокусує увагу на „одному народі” *‘the same people*, тобто гомогенному суспільстві, що виключає релігійні *significant religious rites* та етнічні *blood kinship* меншини. Рестриктивна концепція культури Еліота, що виключає будь-кого, хто не належить до домінантної культури, пов’язана з його

походженням і стилем життя. Родина Еліотів походила з Нової Англії і була чужою на Середньому Заході; в Новій Англії під час навчання в Гарварді його вирізняв відчутний південний акцент вироблений під час навчання в Сент-Луїсі; у своїх пошуках ідентичності він переїжджає до Європи, спочатку до Франції, а потім оселяється в Англії, проте натуралізація не робить з нього правдивого англієця. Він постійно повертається до США, підтверджуючи, що добровільна приналежність чужоземній культурі неможлива. Це поєднує Еліота із його предками, що не зупинились в Новій Англії, а приєдналися до багаточисленних піонерів Західних територій. Залишаючи Америку, Еліот ніби наслідує своїх предків і вирушає на розвідування нових культурних горизонтів, і в такий парадоксальний спосіб доводить свій американізм. Еліот ідентифікує себе як європейця і його обізнаність з європейською культурою є типовою для американця, котрий сприймає Американську культуру як продукт різних Європейських культур – навіть і тоді, коли він переконаний, що ні одна колоніальна культура не зможе наблизитись до культури метрополії, оскільки емігранти ніколи не представляють цілісну культуру, з якої вони походять [4, 64]. Британець чи француз за Еліотом, не повинен зрікатись власної культурної ідентичності для того, щоб стати Європейцем і така дистанційована позиція Еліота як американця за своєю суттю дозволяє йому розглядати Європу як уніфікований культурний простір, складений з менших регіональних культур. Оскільки приналежність до цих культур є природнім процесом, Еліот переконаний, що людина може належати декільком культурам одночасно, підтверджуючи свою належність до культури Англії, Європи, Нової Англії і Середнього Заходу Америки. Тому “Єдність культури відрізняється від уніфікованості політичної організації і не вимагає від нас вірності лише одній культурі. Можна належати і до декількох культур” [12, 123].

Еліот дещо модифікує свій концепт гомогенного суспільства після II світової війни, уточнюючи: “the way of life of a particular people...who live together and speak the same language” [9, 120]. Нове визначення сфокусовано на міжкультурних взаємодіях і виокремлює мову як засіб передачі мислення, почуттів і емоцій окремого народу [2, 180]. В той же час Еліот наполягає, що спосіб життя кожного народу проявляється в мистецтві, традиціях і релігійних віруваннях – таким чином знову імпліцитно виключаючи тих, чії традиції і вірування відрізняються від домінантної культури. Він і надалі переконаний, що провідна роль у створенні спільної культури належить саме релігії і наголошує, що “the tradition of Christianity ... has made Europe what it is / саме традиція Християнства сформувала сучасну Європу [9, 122].

Свій ранній постулат про традицію “Її неможливо успадкувати, її можна отримати лише завдяки важкій праці” [9, 14], Еліот змінює на твердження, що “Традиція – це радше спосіб почування і дій, що характерний певні групі на протязі поколінь; і великою мірою багато її елементів мають бути підсвідомими” [9, 31-32].

В „Єдності Європейської культури” постулюється ще один важливий концепт : відносна гомогенність європейської культури базується на спільній спадщині Античної Греції, Риму та Іудаїзму як основи Християнства. Єдність культури Європи полягає у взаємних впливах та переспівах. Не можливо зрозуміти ні одну з Європейських літератур, не вивчивши як слід інші [2, 171]. Фактично, імпліцитно задається принцип культурної інтерференції та інтертекстуальності, який стане надалі ключовим для нашого аналізу поетичних та драматичних творів Еліота. Сам поет згадує Вергілія, Шекспіра, Данте і Гете і численні алузії, цитації і переспіви з їх творів ми зустрічаємо як і в поезії так і в драмі.

Таким чином, здатність кожної літератури до оновлення, до переходу на інший творчий рівень, до мовного збагачення залежить від двох факторів: здатності приймати і засвоювати зовнішні впливи і здатності звертатися до минулого і черпати знання із власних джерел. Очевидно, що через окремих літераторів, здатних розуміти далекі і відмінні від нашої культури явища, кожна література може здійснювати вплив на іншу [2, 172]. Цей постулат особливо важливий для нашого дослідження через відчутний вплив Санскриту і Індійської міфології у „Безплідній Землі” і „Чотирьох квартетах”.

Далі в „Нотатках до визначення культури” Еліот розвиває концепцію культурної нації як „органічної структури” і диференціює її від політичної нації. Культурна нація подібна до дерева, яке потрібно вирощувати і плекати, а політична нація подібна до механістичної штучної структури [2, 178]. Ця диференціація допомагає зрозуміти, чому разом із наверненням до англо-католицизму Еліот прийняв Британське громадянство. Його натуралізація стала політичним рішенням і відрізняється від успадкованої лояльності американській культурі [11].

Незважаючи на труднощі в культурній ідентифікації, Еліот наполягає на важливості визнання культурної приналежності особи, окремого регіону і нації. Наголошуючи на взаємозалежності культур, він відмічає, що народ не повинен бути ні надто згуртованим, ні надто стратифікованим для процвітання його культури і підкреслює, що кожен індивід наділений інстинктом збереження своєї ідентичності. Еліот був переконаний, що у здоровій культурі декілька периферійних регіонів повинні оточувати домінуючий центральний регіон. Жителі центрального регіону мають національну приналежність до культури, а жителі маргінальних сателітних регіонів збалансовують регіональну культурну ідентифікацію з домінуючою культурою центру. Виразний характер субкультури додає ширшої перспективи і спеціального локального забарвлення більш уніфікованій центральній культурі [8, 126].

Подібне поєднання локальних і універсальних елементів виявляємо і в зверненні до студентів Вашингтонського університету в 1953 р., опублікованому під заголовком *American Literature and American Language*. В цій лекції Еліот спробував дати визначення Американській літературі, вибравши три найважливіших автора – По, Вітмена і Марка Твена [2, 195]. Він обґрунтовує свій вибір тим, що в їх творчості комбінується яскраво виражений місцевий колорит з підсвідомою універсальністю. Тобто, сильне локальне американське звучання їх творів поєднане з універсальністю тем. Опис річки Міссісіпі в „Пригодах Гекельбері Фінна” Марка Твена наводиться як типова ілюстрація Еліотового поняття „сильного місцевого колориту, поєданого з підсвідомою універсальністю”. Структура цього роману, на думку Еліота, визначається плином ріки, яка, в свою чергу, служить архетипним символом життя. Подорож Гека і Джіма вздовж Міссісіпі надає форми оповіді: з прискоренням плину ріки зростає темп нарації. [2, 197]. Цей аргумент має біографічний підтекст: більшу частину свого дитинства Еліот провів поблизу Міссісіпі у Сент-Луїсі.

Еліот наводить дефініцію національної літератури де обережно уникає будь-якої специфікації національних характеристик. В той же час він експліцитно відкидає фігуру Роберта Фроста, вважаючи його радше типовим представником літератури Нової Англії, ніж всієї Америки [2, 195]. При чому Еліот намагається уникати отождошення поняття „місцевого колориту” з терміном „провінціалізм”. Для нього поняття „провінційний” рівноцінний нецілісному сприйняттю світу: “Провінційність для мене – це викривлення цінностей, коли одні цінності заперечуються, а інші перебільшуються, що відбувається не завдя-

ки вузькому географічному мисленню, а через те, що виробленими в одній вузькій області стандартами вимірюють весь досвід людства” [9, 69].

Еліот застосовує поняття „підсвідомого” unconscious, характеризуючи приналежність певній культурі: підсвідома універсальність поєднана з локальним забарвленням / unconscious universality combined with local flavor; у роботі справді національного письменника іноземний читач розрізняє, можливо і підсвідомо, ідентичність і відмінність / perhaps unconsciously identity as well as difference [9, 20].

Еліот позиціонує мову і літературу як дві найважливіших ознаки уніфікованої культури, вважаючи автентичну поезію визначальною характеристикою нації [7, 249]. Найширше визначення соціальної ролі поезії включає її здатність впливати на мову і характер сприйняття народу.

Мова, таким чином є основним засобом вираження сутності культури і перспективи цивілізації. Еліот був переконаний, що поети роблять величезний внесок в культуру, розширюючи можливості мови, а з нею і свідомості всього суспільства [2, 249]. Цей спільний спадок, що передається через мову і літературу служить контекстом для індивідуального культурного досвіду. Особиста ідентичність була дуже важлива для культурологічної і філософської концепції Еліота. Здається, що поет боїться втратити свою західноєвропейську ідентичність.

Оскільки література і поезія зокрема залежать від мови як специфічного способу вираження думок, почуттів та емоцій, тому автентична національна поезія дуже важко піддається перекладу, якщо ми не мислимо на мові оригіналу. Тому знання мов таке важливе для справжнього культурного обміну: «Однією з причин досконалого вивчення хоча б одної іноземної мови є можливість набути ще одну особистість; однією з причин не замінювати рідну мову іноземною є та, що більшість з нас не схочуть змінювати свою особист» [12, 181].

Незважаючи на важливість збереження ідентичності, найкращим шляхом її досягнення є культурне взаємозбагачення і розвиток естетичного досвіду. Еліот вважав, що саме такий досвід приносить допомогає народам досягнути самопізнання. Естетичне збагачення допомагає перетворити смаки, переконання і досвід в єдине ціле, задовільняючи людське прагнення до самореалізації. В свою чергу, самопізнання гарантує розуміння інших аспектів мистецтва і культури, з якими контактує індивид [12, 115].

Хоча абсолютна об'єктивність недосяжна, все ж завдяки титанічним зусиллям можна наблизитися до розуміння художника, і таким чином прозширити власні культурні горизонти [12, 113]. І далі він продовжує розмірковувати про соціальну роль поезії і зазначає, що ми, може і самі цього не сподіваючись, в такий спосіб пізнаємо всю сутність питання про взаємовідносини різномовних країн, споріднених спільною культурою. Історія всіх Європейських літератур доводить, що ні одна з них не стала незалежною від інших, навпаки, відбувається процес постійного взаємозбагачення. Еліот переконаний, що закон авторитарності в культурі просто не можливий – якщо існує мета зберегти культуру певної країни, то необхідно співвідносити її з іншими культурами [7, 247]. При чому, багатоплановість так само важлива, як і спорідненість. У «Традиції...» Еліот стверджує, що культурний спадок включає іншомовну літературу, бо ні одна культура не зможе процвітати в ізоляції [7]. Якщо правильне твердження, що за своїм соціальним призначенням поезія звернена до всіх людей, що розмовляють однією мовою з поетом, навіть і до тих, хто і незнає про його існування, то можна зробити висновок, що всі народи Європи зацікавлені в розвитку і збереженні власної поезії [7, 249].

Еліот обстоював роль особистості в розвитку мистецтва. Стандарт інтерпретації мистецького твору не зумовлюється інтенційно самим митцем, а залежить від реципієнта, який існує в межах ширшої перспективи [7, 116].

Ця перспектива не тільки включає культурну інтегрованість інтерпретатора, але його цілісну індивідуальність [7, 16].

Наголошення на індивідуальному підході, що межує з релятивізмом але в той же час ґрунтується на релігійних засадах, локальних культурних цінностях і традиції дає підстави Скоту Вайднеру класифікувати Еліота як основного літературного новатора модерного і навіть пост-модерного мислення. Цей концепт співвідношення окремого індивіду з його культурним середовищем та з іншими культурами є центральним у філософії Еліота. Базуючись на постулатах англокатолицизму, Еліот наполягає на недосконалому людстві: людське бачення світу не може зрівнятися з «Божим Оком». Релігійні переконання Еліота склали основу усіх його теорій і стали причиною його алієнації багатьма сучасниками після 1927 р.

Проте не відбулося відчутної зміни тем поезії Еліота після його офіційного навернення до англокатолицизму, додається лише мотив спокути гріхів та увиразнюється проблематика співвідношення простору – часу. Світ Еліота від Пруфрока до „Подорожі волхвів” все ще залишається „безплідною землею” — спустошеною, позбавленою сенсу, часом навіть вульгарною і гротескною, але в її межах вводяться образи Сина Божого, Пречистої Діви і Спокути, і таким чином міф про Короля-Рибалку постає вже зовсім в іншому ракурсі. В поезії Еліота після 1927 р. знаходимо відгомін попередніх тем хаосу, спустошення та алієнації, але вже присутній мотив трансцендентного пізнання світу і можливої спокути.

Західноєвропейська цивілізація ХХ ст. була далекою від культурного ідеалу Еліота. З технологічними інноваціями Промислової революції, виникненням масового виробництва і, як наслідок, споживацької філософії та масової культури, надія на духовне вдосконалення остаточно зникає на фоні безнадії. Такі безнадійні жалюгідні істоти домінують в ранній поезії Еліота. Пруфрок з „Пісні кохання”, збентежений „вбивчим питанням” так і не задає його з остраху розбити крихку оболонку умовностей власного існування. Протагоніст „Портрету леді” надто еґоїстичний і поверхневий, щоб за буденним тлом розгледіти перспективу вічності. „Безплідна земля” є епічною мініатюрою, де лише в 440 рядках відбита панорама духовного зубожіння та безглузлого існування людства. У „Великопісній середі” вже відчувається перші проблиски надії на можливе духовне зцілення. Віра Еліота дає йому змогу пройти довгий шлях від чистилища в „Пісні кохання” до раю в „Великопісній середі”. Однак поетичний ландшафт тут ще безжальніший, ніж в „Безплідній землі”: леопарди поїдають тіло Білої леді, що символізує перехід від матеріального світу до духовного при злитті образу Білої леді з образом Пречистої Діви.

Після свого навернення до англо-католицького Християнства він почав стверджувати, що занепад був спричинений не лише браком традиції, але й нехтуванням християнськими ідеалами. Згідно його теорії, останні дві тисячі років Європейської культури підтримувалися Християнством. Нажаль, модернізм і скептицизм підірвали підвалини Християнської віри і викликали негативні зміни в суспільних тенденціях Америки і Європи. Виходом може стати заснування нового християнського суспільства, або розвиток позитивного нехристиянського суспільства. Нове християнське суспільство видається йому проекцією власної культурологічної теорії.

За своєю суттю, культурологічна теорія Томаса Стернза Еліота не була політично ангажованою, як і не була прогресивною гуманістичною теорією.

Прогрес підміняється монолітною традицією, що передається через покоління і оновлюється відповідно до вимог часу. Динамічне поєднання старого і нового дозволить зберегти консервативність традиції попри всі бурхливі соціальні зрушення і культурні потрясіння. Ідея нового Християнського суспільства є результатом тривалого формування амбівалентного світогляду митця, що виявляв занепокоєння перспективою Західноєвропейської цивілізації і культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., и общ. ред. Г.К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1978.
2. Элиот Т.С. Избранное. - М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. – 528 с.
3. Burton R. T.S. Eliot. – New-York: Continuum, 1991.
4. Eliot T. S. Notes towards the Definition of Culture. – London: Faber and Faber, 1962. – 124 p.
5. Eliot T.S. On Poetry and Poets. – London: Faber and Faber, 1957. – P. 57-71
6. Eliot T.S. The Frontiers of Culture. - Minnesota: University of Minnesota Press, 1956. - 27 p.
7. Eliot T.S. After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy. – New-York: Harcourt, Brace and Company, 1934. – 72 p.
8. Eliot T.S. Christianity and Culture: The Idea of a Christian Society and Notes Towards the Definition of Culture. - New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1968. - 145 p.
9. Eliot T.S. Selected Essays. - London: Faber and Faber Limited, 1952. - 560 p.
10. Raine C. In Defence of T.S. Eliot. – London: picador, 2000. – 353 p.
11. Senst A. Regional and national Identities in Robert Frost's and T.S. Eliot criticism // CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal (June 2001)
12. Shusterman R. T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism. - New York: Columbia University Press, 1988. -
13. The Placing of T. S. Eliot. Ed. By Jewel Spears Brooker. — Columbia and London: University of Missouri Press, 1988.

SHOW MUST GO ON, АБО ПРО МЕХАНІЗМ ЕКВІВАЛЕНТНОСТІ В ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ

...На сході небо світлішало в очікуванні сонця. А воно ось-ось мало сходити, ніч закінчувалася, і все було готове *початися спочатку*.

Відкрилися нові ворота в *Неймовірне* і *Можливе*, почався новий день, коли все може трапитися, якщо ти не заперечуєш.

Т.Янссон "Мемуари тата Мумі-Тролля"

На перших же сторінках першого ж таки роману Джоан Ролінг “Гаррі Поттер і Філософський камінь” професорка Макгонегел — відома чародійка та неперевершений спеціаліст в галузі трансфігурації — виказує невиправдану (з магічної, звичайно, точки зору) недалекоглядність, засумнівавшись у рішенні самого Дамблдора залишити маленького чарівника Гаррі на виховання недолугим маглам Дурслям. Хто-хто, а вона — досвідчений педагог з Гогвортсу — мала б знати, що людям узагалі, а надто малим дітям шкодить рання слава, особливо коли відомим стаєш не за якісь особисті заслуги — приміром, відлякування вампірів (як професор Квірел) чи достеменно знання рецепту снодійного зілля (як професор Снейп), а всього лишень за дивовижну живучість, бо ж хіба могло хоч щось власноруч заподіяти могутньому чорному магові усіх часів і народів Волдеморту немовля Гаррі, аби Темний Лорд позбувся своєї сили і щоб “його не стало” [15, 16]? Професорка мусить зрозуміти, що “буде набагато краще, коли він виростатиме, не знаючи про це <славу — *О.П.*>, і дізнається тільки тоді, коли дозріє” [15, 18]. Бездоганне доведення Албуса Дамблдора змушує і читачів повірити компетентним магічно-педагогічним органам навіть всупереч вкрадливому почуттю несправедливості у відношенні до хлопчини: його залишають родичам, про прикру вдачу яких всім відомо — магам (бо знати їм належить згідно їхньої фікційної природи) і читачам (розповідь-бо повідомляє нам — всупереч відомій аксіомі Ж.Женетта [8, 212] — *якраз стільки, скільки знає*). Отже, героя чекають випробування — бо цього вимагають закони романного жанру і читацькі очікування щодо нього; бо “так треба” — владно вирішує директор Гогвортсу та наратор, до компетенції якого, безперечно, належить режисура розповіді — такої, що не приховує своїх намірів позбавити читачів будь-яких сумнівів у подальшому розгортанні подій і дати їм можливість отримати задоволення від ненапруженого читання (ключі ж бо до розуміння тексту навмисне залишені всюди і *ці ключі зовсім не крилаті*: читачеві треба ухопитися лише за “великий старомодний ключ”, як каже Гаррі у найвідповідальніший момент [15, 285], тобто налаштуватися на *традиційні розповідні ходи*).

А ще читачам слід знати, що професорку Макгонегел таки виставили на посміховисько не дарма — саме їй в отому прикметному епізоді високоповажного діалогу розповідач дозволив продемонструвати здібності провидиці, доручивши разом з тим висловити дуже важливу думку: “Про Гаррі напишуть книжки, і його ім’я знатиме кожна дитина!” [15, 17]. Поінформований читач сказав би, що це *зовнішній пролепсис*, адже лише частина пророкування (слава героя) справдилася з першою книгою. Упереджений читач побачив би в цьому *неприхований PR* (massage емпіричного автора: мовляв, усе чесно — перша книга вже у ваших руках, однак *show must go on*, тому не пропустіть наступний(-и) бестселер(-и)). А от діти (власне, дуже довірлива аудиторія) у цей момент неймовірно втішилися: їм, готовим без кінця слухати всілякі оповідки і багато разів перечитувати захоплюючі пригоди, відразу обіцяна *історія, що не закінчиться надто швидко*.

Словом, Джоан Ролінг віднайшла бездоганне *алібі* і, розмістивши роман про Гаррі Поттера у царині дитячої літератури, дискредитувала відомий вирок Ролана Барта стосовно “лінійного читання”¹: вона ж написала *на догоду дітям*, отже — не задля гендлярства! Це несподівано змусило нас знову повірити Корнію Чуковському, який свого часу переконував дитячих поетів: “Пишіть безкорисливо — за це краще платять” (звісно, відомий метр радянського дитячого письменства говорив про символічну плату — любов читачів). Використавши право літератури для дітей на потенційне продовження (яким успішно скористалося багато письменників — згадаймо хоча б А.Мілна, А.Ліндгрена, Т.Янссон чи П.Треверс, О.Волкова, Е.Успенського чи Вс.Нестайка, а особливо Кл.Люїса з його “семикнижжям” про Нарнію), Ролінг водночас запропонувала специфічний *меганаратив*, який, з одного боку, підриває розповідну логіку з її невблаганним імпульсом завершення, а з іншого боку — позбавлений будь-яких метатекстуальних процедур читання, коли *простування до обрїю* супроводжується безнастанним *переосмисленням уже пройденого*. У цьому сенсі книги про Гаррі Поттера — справді серіал і справді для “комфортабельного читання” (Р.Барт), “квазікрупноформатний наратив” (І.Смірнов), де “контамінація” епізодів утворює “структурні передумови для розширення тяглості розповіді” [Смірнов, 303].

Оскільки Джоан Ролінг розгорнула потребу *перечитування* в перспективу *дочитування*, це спонукає і нас — поінформовано-упереджених читачів² розглянути романи про Гаррі Поттера *всеосяжно*.

Зрозуміло, що дослідження меганаративу як сукупності текстів у їх послідовності та ієрархічності стосується проблеми міжтекстуальності зв’язків. Однак у даному випадку спостерігаємо явище інтертекстуальності не як “інтеріоризації зовнішнього” [10, 334], а швидше як процесуальну взаємодію кумулятивних текстів (що ближче до Женеттового поняття транстекстуальності [68, 338]). З цього погляду оприсутнений сьогодні ряд текстів Ролінг — чотири романи про Гаррі Поттера (“Гаррі Поттер і Філософський камінь”, “Гаррі Поттер і Таємна кімната”, “Гаррі Поттер і В’язень Азкабану”, “Гаррі Поттер і Келих во-

¹ У “S/Z” Р.Барт у зв’язку з можливістю і необхідністю перечитування зауважив, що звичка “прочитавши ту чи іншу історію, відразу її “викинути” і взятися до нової” [2, 43] є *комерційною та ідеологічною* нормою в нашому суспільстві, де “право на перечитування визнається лише за деякими маргінальними категоріями читачів (дітьми, старими та професорами)” [там само].

² Такі читачі, вочевидь, за У.Еко, відносяться до різновиду «взірцевих другого рівня», для яких важливо встановити, як саме «взірцевий автор керує своїм читачем» [23, 27].

гну”) можна умовно розглядати як *надтривалу подію розповіді*. Поступово, *крок за кроком* ця розповідь репрезентує читачеві історію життя головного героя. Відтак кожна з книг Дж.Ролінг *поступово* охоплює окремих фрагмент цієї історії, *за порядком*. Цілісна історія “індивідуації” особистості, здобуття “самості” головним героєм (за К.Юнгом)³ проектується в наративі у феноменологічний досвід нарації, а разом з тим і читання⁴ — *від книги до книги*.

Відношення між фрагментами історії та нарацією будуються в Ролінг за принципом *парцеляції*, коли, “внутрішня дія” проявляється диференційовано “у схоплюючому вираженні” і підтримує себе, “лише прагнучи такого вираження” [11, 143]. Ця нараційна дискретність історії Гаррі Поттера є *експліцитною* (дієгетична межа маркується простором *окремих книг*), як і цілком *очевидними* є темпоральні і причинно-наслідкові зв’язки подій, що утворюють наскрізну вісь історії:

Книга 1. “Гаррі Поттер та Філософський камінь”. Історія 11 років життя Гаррі Поттера. Трічі герой долає просторову межу між двома світами — чарівним (“магічним”) і профанним (“маглівським”): немовлям потрапляє в родину тітки Петунії, де він, не здогадуючись про своє “чарівне” походження і не знаючи правди про загибель батьків, прожив десять років, потерпаючи від щоденних принижень та образ однолітків і дорослих. У день одинадцятиріччя з допомогою посланця магічного світу — велетня Геріда Гаррі Поттеру стає відома таємниця його походження та перебування серед маглів. Отримавши запрошення до Гогвортсу — школи Чарів і Чаклунства, герой оповіді залишає знавців родичів і потрапляє у “землю обітовану” — незвичайний світ магії та магів, де на нього чекають, де його люблять і знають як великого чарівника, котрому “бракує трохи освіти” [15, 54]. Власне, намагання стати добрим магом і є головною подією першого роману: майже десять місяців Гаррі ретельно (хоч і не завжди охоче) відвідує різноманітні заняття, готується і складає іспити, чекає і тішиться канікулами. У школі в нього з’являються справжні друзі — Рон Візлі та Герміона Грейнджер, він стає блискучим гравцем у квідич, протистоїть підступному та нечестивому Драко Мелфоеві. Як і належить дитині, Гаррі майже чемний, тобто бешкетує і відбуває покарання за порушення шкільних правил, однак жодного разу він не переступає тієї межі, за якою відкривається *порожнеча Зла*. У сутичці з давнім ворогом — Темним Лордом — доброчесність та сила материнської любові допомагає Гаррі Поттеру знову вийти переможцем і вберегти Філософський Камінь від зазіхань сил Темряви. Популярність хлопчика ще більше зростає, проте не псує його характеру. На літніх канікулах герой знову приїздить у дім Дурслів, очікуючи повернення до Гогвортсу.

Книга 2. “Гаррі Поттер і Таємна кімната”. Фабульний час охоплює тепер лише один — тринадцятий рік життя головного героя (з липня до червня). Історія розпочинається з того моменту, яким завершилася попередня розповідь: два літні місяці Гаррі перебуває у “маглівському” світі. Поверненню хлопчика до Гогвортса намагається усіляко перешкодити несподіваний посланець чарівного світу — ельф-домовик Добі, аби відвернути відому лише йому небез-

³ Характерно, що Дж.Ролінг запланувала сім романів про Гаррі Поттера в єдиному наративному ключі — кожна книга охоплює рік життя героя [див.: 27]. Отже, розповідь завершиться із настанням *повноліття* головного персонажа, тобто у найцікавіший момент — коли Гаррі перетвориться на «чоловіка у повному розквіті сил»? Але, як казав наш друг Карлсон, «розквіт сил буває в будь-якому віці, якщо мова йде про мене!», тому доводиться сприймати історію героя перфектно — незалежно від *якості героя* та *якості оповіді* про нього.

⁴ Відомий структуралістський принцип метонімічного вимірювання розповідного часу.

пеку (відкрита Таємна Кімната і Зло вже чатує на свої жертви). Однак Гаррі все ж приїздить до школи, де на нього чекають друзі, нові знайомства, уроки чародійства та усілякі пригоди. Саме Гаррі Поттерові вдається відкрити загадку Таємної Кімнати та перемогти Тома Редла (Волдеморт у минулому, сказати б навіть — у дитинстві). Магічний світ, який потерпає від постійної загрози відродження Темного Лорда, черговий раз урятовано. Герой знову повертається у профанний простір.

Книга 3. “Гаррі Поттер і В’язень Азкабану”. Аналогічна до попередньої книги дієгетична впорядкованість: розповідь охоплює часовий сегмент тривалістю в один рік та зображує подвійний перехід героя. Тринадцятирічним хлопчиком Гаррі тікає з дому Дурслів і потрапляє до чарівного світу з допомогою “Лицарського автобусу”. До Гогвортсу він прибуває, як завжди, першого вересня разом зі своїми давніми друзями. Тепер Гаррі навчається у третьому класі, довідується про деякі обставини перебування в Школі своїх батьків та про фатальну участь в їхній загибелі найближчих друзів свого батька Джеймса Поттера — Сіріуса Блека й Пітера Петігрю. За кілька днів до завершення навчального року Гаррі доводиться зустрітися з хрещеним (Сіріусом) і зрозуміти пророцтво професорки Треллоні — у Темного Лорда з’являється спільник (Червохвіст, він же Пітер Петігрю, він же Скреберс — магічна тваринка родини Візлі). Герой повертається до магів.

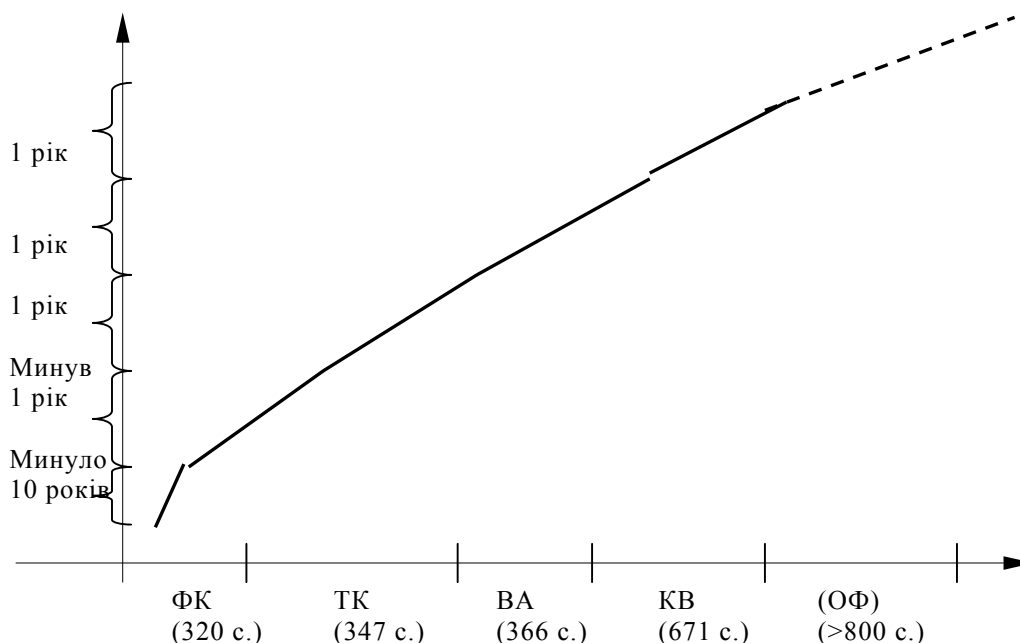
Книга 4. “Гаррі Поттер і Келих Вогню”. Така сама наративна конфігурація дієгетичного сегменту — п’ятнадцятого року життя Гаррі Поттера з Дурслями (липень, наступний червень) та у “своєму” світі — з магами (в родині Візлів — серпень; на Кубку світу з квідичу — один день; у школі — близько десяти місяців, упродовж яких Гаррі через “магічне” шахрайство Кравча, що удавав з себе вчителя Дикозора Муді, бере участь у Тричаклунському турнірі та зустрічається з “воскреслим” Волдемортом). Повернення в дім тітки Петунії має символічну назву “Початок”, пролептично зв’язуючи кінець цього роману з очікуваними подіями наступної, п’ятої книги (“Гаррі Поттер та Орден Фенікса”).

Таким чином, нараційна дисконтинуальність (зовнішня хронологія) увиразнює феноменологічну вісь — спроби поетапної епічної ампліфікації персонажа, моменти перехідних станів (внутрішню хронологію), які покликані відтворити еволюцію героя (дорослішання, що виявляється у синтезі ним можливих вимірів психічного⁵). Однак темпоральна організація *меганарації* “Гаррі Поттера” дуже специфічна: гостросюжетному смислоутворенню авантурних подій, збудованому на антиномічних тенденціях — “інтересі продовження” та “інтересі завершення” (М.Бахтін), імплікована *ідея ретардації*. Відтак час нарації означає процесуальність, пунктирність, фрагментарність рецепції [4, 113-114] і — розповідний дискурс стає артефактом, об’єктом форматування в “дитячому коді”. Цю динаміку добре видно на “графіку Еко”⁶, де розповідь реконструюється в

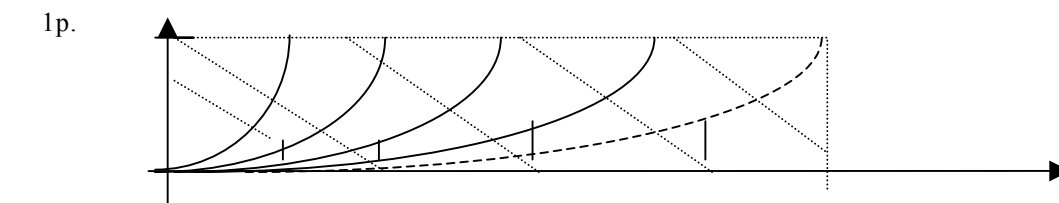
⁵ Пам’ятаємо, що прикінцевою пригодою другої книги є епізод, де в розмові з учителем Гаррі намагається осмислити свою схожість з Волдемортом (він, як і Темний Лорд, “парселмовець”, тобто знавець зміїної мови, володіє чарівною паличкою — «сестрою» палички Волдеморта, Сортувальний Капелюх бачив у ньому здібності “слизеринця”), на що Дамблдор відповідає: «Те, ким ми є насправді, Гаррі, набагато більше залежить не від наших здібностей, а від нашого вибору» [14, 337].

⁶ Методика аналізу наративної трансформації історії в дискурсі, застосована Умберто Еко стосовно повісті Нерваля «Сільвія» [23, 40]. Усвідомлюємо незумисну словесну гру, що виникає асоціативно: «Маятник Фуко» — «графік Еко»; в обох випадках імпує *ідея руху* крізь *spatial form* — як позиціювання нараційного сегменту відносно фабульно-сюжетної системи координат (у випадку графіка як

бінарній системі координат — експліцитній послідовності дієгезису (вертикальна вісь) та наративній конфігурації (горизонтальна вісь):



Графік увиразнює ще й таку неприховану, навіть *демонстративну*⁷ властивість наративного дискурсу “Гаррі Поттера” — конструктивну подібність, *ізоморфізм* романів як на рівні історії (однаковий принцип часової тривалості події), так і на рівні дискурсу (згадувана вже дискретна топіка нарації)⁸. Структурно ці наративні кореляції виглядають так:



аналітичної процедури Еко) та як сукупність значень періодично змінюваної величини (смысловий модус відомого роману Еко).

⁷ Згадаймо наполегливі, навіть нав'язливі детермінації часу в Ролінг: «вівторок», «середа», «субота», «до самого обіду», «ввечері», «опівночі», «останні два тижні жовтня», «одного грудневого ранку», «у березні», «перед Великодніми канікулами», «червнева спека» і т.п., що покликані виконувати, крім «ефектів реальності», ще й роль маркерів текстової перспективи (обмеженої персонажної фокалізації); їхня однотипність з книги в книгу теж є своєрідним прийомом смислової подібності.

⁸ У наратології феномен еквівалентності — тематичної та формальної — розглядається як один із факторів зв'язності розповідного тексту. Так, Вольф Шмід, розвиваючи ідеї Р.Якобсона, аналізує рівноцінні відношення семантичної побудови прози як «вісь, на якій формальні еквівалентності «викристалізуються»» [20, 247].

ФК ТК ВА КВ (ОФ)

Що дає нам такий *кут погляду* на романи? Як казав Албус Дамблдор у “Келісі Вогню”, так “набагато легше зрозуміти загальні схеми та зв’язки” [13, 545]. Отже, ми бачимо:

по-перше, який механізм апелятивної побудови смислу закладено в романах (повторюваність навіює читачеві гіпнотичне почуття рецептивної спроможності *помислити, досягнути* цю історію: кожна наступна книга є свого роду *готовим розумінням цієї помисленості* — за читача, замість читача; кожна ж попередня книга виявляється *сферою несвідомого* читацьких очікувань, що нав’язує єдину практику *наперед устанавленого читання* і виключає вільну, ігрову інтерпретацію розповіді);

по-друге, ми бачимо часову детермінанту, яка дозволяє продукувати історію про Гаррі Поттера без особливих обмежень (хіба що з логічних та інтенційних міркувань історія героя може завершитися із закінченням Школи магії та чародійства⁹, що наративно означатиме “відновлення рівноваги“, “порядку” — як “встановлення нового стану речей, нового закону” [19, 86-89]). За своєю функцією цей прийом наближається до *формальної ампліфікації* — головного конотатора структурного ізоморфізму. У чому ж його сутність, зокрема в романах Дж.Ролінг?

У класичній риториці ампліфікація (від лат. *amplificatio*) означає “поширення, збільшення” — як у кількісному (звичайне розтягнення), так і в якісному плані (для підсилення емоційного впливу вислову, його етичного чи ідеологічного звучання). Явище ампліфікації наратологія вважає функціональним різновидом розповідної трансформації історії в дискурсі та механізмом інтертекстуалізації [див.: 7, 391-392]. Власне, романи про Гаррі Поттера якраз можна розглядати як “розбудову за рахунок розвитку” — звичайне розтягування розповіді, природа якого полягає в тому, щоб “немов би напинати її зсередини, використовуючи її лакуни, розбавляючи її зміст та примножуючи деталі і обставини” [7, 392]. Зауважимо, що класичний рецептивно-естетичний концепт “лакуни” в теорії нарації пов’язується з “наратабельністю” [26, 26] — властивістю елементів історії бути *потенційно* придатними до розповідної презентації. У первинному наратуванні (“Гаррі Поттер і Філософський камінь”) історія Гаррі Поттера містить цілий ряд “недоокреслень”, закономірно породжених “селективною функцією нарації” [20, 158, 251] — відбором значимих елементів та властивостей ситуації, дій, персонажів. У подальшій репрезентації (наступних розповідних текстах, які типологічно стосуються тих же героїв та обставин) історія постає як нова впорядкованість подій, які змінюються в часі (герої щоразу на рік доросліші), з одного боку, а з іншого — конституюється способом “конкретизації” так, що “там, де вони (місця недоокреслення — *О.П.*) (у творі) були, з’являється певне ближче чи далі окреслення відповідного предмета, і, так би мовити, “заповнює” те місце” [9, 142]. Тому з погляду загальної конфігурації історії в наративі (композиції у традиційному значенні) розгортання оповіді в Ролінг відбувається в модусі хронікального сюжету, а в комунікативному плані — в руслі зростаючої текстової експансії у рецептивне поле можливостей читача (кожна наступна кни-

⁹ Принаймні такі дискурсивні правила, як ми відзначили, встановила Ролінг в ролі конкретного (емпіричного) автора. Умовне продовження перспективи актантної ролі героя можливе лише в межах історій типу quest.

га *долає* “комунікативну невизначеність” [18, 54] попередньої, що мало би відноситися, насправді, до прерогативи адресата¹⁰).

Отже, у романах про Гаррі Поттера спостерігаємо кілька способів наративної ампліфікації [20, 167-168]:

Диференціація подій на все дрібніші частини. Найхарактерніший приклад — розповідь про навчання у Гогвортсі. Одна й та ж подія чотирьох романів невинно деталізується: вводяться нові дійові особи¹¹, розповідається про нові навчальні предмети, систему оцінювання, порядок і правила в школі тощо.

Збільшення атрибутивних ознак певних елементів (ситуацій, персонажів і дій) — оприсутнення їхніх якостей, властивостей та ознак. Наприклад, гра в квідич зображується спочатку як урок, потім як міжфакультетське змагання, наступного разу це — зустріч на Кубок школи, потім — Кубок світу з квідичу, який, як з'ясовується у "Келісі вогню", розігрується один раз на 5 років. Так само, скажімо, родина Візлів отримує окремі характеристики у "Філософському камені", що поступово розгортаються — аж до “інтимних” подробиць у "Келісі вогню" (місіс Візлі, виявляється, досить ...огрядна жінка, яка мріє хоч на хвилину відволіктися від невдячної хатньої роботи). Батьки Герміони — магли ("Філософський камінь") і до того ж... дантисти ("Келіх вогню"). Сам Гаррі Поттер крім елементарних дружніх почуттів здатен, як бачимо, і до більшого — він не любить зарозумілих дівчат (Герміона), ревних шанувальників (Колін Криві) та довгих пояснень (епізод сварки з кращим другом Роном). Гаррі — природжений “квідичист” (панацея команди Грифіндора, квідич-приборкувач драконів — як у випадку двобою з Рогохвісткою), здібний учень Дамблдора (єдиний, кого директор утаємничує в освітню політику та магичні інтриги) і до того ж не расист (не поділяє доктрини Драко Мелфоя про чистоту магичних рядів та симпатизує дівчині з екзотичним іменем Чо Чанг).

Контекстуалізація окремих елементів — розвиток їхніх часових, просторових і логічних модусів. Приміром, Сіріус Блек є хрещеним батьком Гаррі Поттера ("В'язень Азкабану"), “анімагом”, здатним перетворюватися на тварину (логічний модус у специфічному фантастичному світі Ролінг з його “Різдвом”, “Великоднем” та “Гелловіном”). Сіріус був свого часу тайнохоронцем Гарріних батьків (часовий модус) і, несправедливо покараний, перебував в Азкабані; у подібні Чорного Пса, пильнуючи Гаррі, переховувався в печері (просторовий модус).

Однак контекстуалізацію в розповідному дискурсі про Гаррі Поттера можна розглядати і ширше, як *поступову розбудову фіктивного світу* у його часово-просторових, аксіологічних і деонтичних координатах. Тоді стає зрозумілим функціональний статус явищ наративної медіації — приміром, виклад екстрадієгезисних подій (заснування Гогвортсу, виникнення Темних і Добрих Сил, боротьба яких спричинила загибель батьків головного героя та зумовила незвичайний магичний дар Гаррі Поттера — *виживати*) у персонажному дискурсі, що, крім усього створює ефект обігрування явища надійного/ненадійного роз-

¹⁰ Ось і приклад задачі, оберненої до відомого висновку У.Еко [23, 49]: «поттер-текст» виконує частину роботи за читача. Текст «розкручений» (у буквальному смислі — такий собі *perpetuum mobile*), тому й не залежить від активності «користувача». А результат — як у приказці про ледарів (“Риба шукає, де глибше, а людина — де ліпше...”): “Книги про Гаррі Поттера володіють дивовижною властивістю зачаровувати не тільки дітей, але й їхніх батьків” (із відгуків преси, що фігурують замість анотацій і метатекстуальних маркерів адресата).

¹¹ Зрозуміло, першокласники, а разом з тим і персонажі, що навчаються одночасно з Гаррі Поттером, квідич-гравці, випускники Гогвортсу, засновники Школи, вчителі, учні інших магичних шкіл — Бобатону та Дурмстренгу; коло щоразу ширше.

повідача¹² і дає можливість нараторові у подальшому резюмувати *розказані* події¹³. Фактично, контекстуалізація спричинює розшарування дієгезису романів (одним подіям надається статус причини, винесеної в передісторію подій “Гаррі Поттера”, іншим — наслідку, що проявляється в перебігові подій та розв’язках у межах кожної книги). Відповідне розширення (збільшення) наративних рівнів покликане посилити героїчне амплуа харизматичного персонажа¹⁴, а читача переконати у достеменно *романній* (“великоформатній”) нарації. Здається, і для Ролінг чим більше — тим краще (в сенсі уявної мистецької вартості творів). Однак *більше*, наголосимо, означає і *повільніше*. Це ще одна особливість текстуальної стратегії “Гаррі Поттера” — не така вже й однозначна, як може здаватися на перший погляд.

Зауважимо, що архітектоніка усіх романів Ролінг однотипна і до того ж стереотипна: подієва напруженість виникає між ситуаціями, розміщеними у сильних позиціях історії — на початку (зав’язка, порушення рівноваги) і в кінці (розв’язка, стабільність у межах сингулятивної історії). Відповідно у горизонт очікування читача інтегрується передбачення саме такого розгортання наративної презентації подій: приїзд Гаррі Поттера до школи щоразу супроводжується таємницею (незрима присутність Волдеморта, готового при першій ліпшій нагоді помститися), що в ході численних сюжетних перепетій “розгадується” (розв’язується) у момент *виживання* героя в смертельно небезпечній ситуації (сутичка із помічниками антагоніста — Квірелом, Червохвостом чи самим антагоністом — у подобі Тома Редла або воскреслого Волдеморта). Жодного разу Ролінг кардинально не порушує читацьких очікувань (навіть поява Волдеморта у наративно сильній позиції — абсолютному початку “Келиха Вогню” автоматично набуває статусу зав’язки), однак вправно ними маніпулює¹⁵. Уповільнення розповіді у Ролінг збільшує часову амплітуду позиційних еквівалентностей — початку і закінчення, щоразу потужніше створює напругу між ними, а отже — посилює передбачення читачем розв’язки у межах кожної наступної книги. А *от від книги до книги* це загалом працює на “відстрочення драматичного закінчення” [23, 50] історії, сама тривалість якої нагадує “правило Шехерезади” — “Волдемо́ртів прихід затримувати знову і знову”, бо “тоді, можливо, він уже ніколи й не повернеться до влади” [15, 303]. З цим якраз пов’язана, на нашу думку, ще одна функція дискурсивної ретардації “Гаррі Поттера” — не просто

¹² Характерний приклад — діалогічна сцена в третьому романі, де усім трьом персонажам — Сіріусові, Пітерові та Люпину доводиться розповідати про події дванадцятирічної давності. На «ракубу» це не перетворюється лише тому, що правдивість викладу доручено оцінити Гаррі Поттерові (він є експліцитним слухачем і глядачем, який ретроспективно пов’язує знане, почуте і побачене) [12, 314-331].

¹³ У першому романі трагічні події життя хлопчика-чарівника репрезентуються у формі діалогічної сцени за участі Дамблдора, Макгонегел та Геріда [15, 13-20], у подальшому цей подієвий сегмент резюмується у дискурсі самого наратора [14, 8-10; 12, 8-12; 13, 21-28], перетворюючи аналепсиси з *функцією нагадування* в описи, отже — зумовлюючи уповільнення темпу розповіді (на першому графіку зниження темпу видно у зменшенні кута нахилу прямої, що іконічно відтворює швидкість розгортання оповіді).

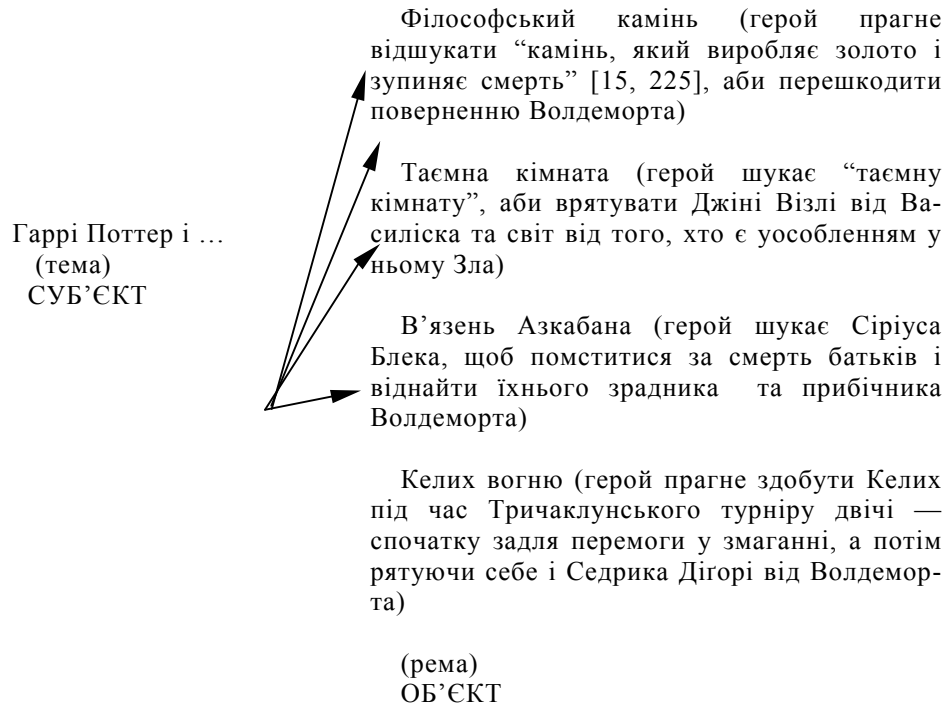
¹⁴ Який — як дитина — таки надактивний, а проте лише *доростає* до своєї *епічної ролі героя*.

¹⁵ Відомо ж бо, що однотипна повторюваність вважається ознакою низького рівня «естетичної розробки тексту» [див. Женетт про «ізохронії» як ефекти постійного темпу [8, 118], особливо якщо мати на увазі, що «естетичний полюс» літературного твору розглядається рецептивною естетикою як «читацька конкретизація тексту» [18, 58].

утримувати увагу читача, а невпинно (іншими словами *повсякчас*) самою нарацією підтверджувати контакт з ним¹⁶. Це не що інше, як *фатична* функція, яку Роман Якобсон вирізняв з-поміж інших для художньої комунікації — “встановлення, *продовження* або припинення комунікації, *перевірка роботи каналу зв'язку*” [21, 363] (курсив наш — *О.П.*), коли “предметом мовлення стає власне код” [21, 364]. Крім того, уповільнення розповіді (звернемо увагу на обсяг кожної книги!) є свого роду *іконічним* знаком дитячого читання — емпіричним параметром смислоутворення. Орієнтуючись на читача, котрому до вподоби гостросюжетний твір, Ролінг, проте, не розповідає свого “Гаррі Поттера” поквапом, розгортаючи натомість тривалий процес читацького “входження в сюжет” і його “проживання”. А, як відомо, поступовість, подієва розлогість розглядається як базова у дитячій рецептивній мотивації [див. 4, 102-106]. Таким чином, нараційне уповільнення історії Гаррі Поттера, як і сам факт її феноменологічного розгортання, є одним із модусів “культурного коду” розповіді, за Бартом [2, 45], експліцитним відсиланням до суспільних конвенцій стосовно *дитинства* і його *символічних практик*. Назвемо цей різновид присутності соціального дискурсу в тексті “*дитячим кодом*” (в семіотичних і рецептивних дослідженнях близьким до нього можна вважати поняття “дитячий аспект” [див. 28, 30-31; 16, 12-13]). Він же у розповідному дискурсі про Гаррі Поттера зумовлює і наступні прийоми текстотворення:

1. Паралелізм у назвах. Заголовок кожного з романів Дж.Ролінг містить анафоричний компонент, який виступає *темою* повідомлення. У комунікативному плані тематична тотожність назв виконує функцію ідентифікації історії одного й того ж персонажа — Гаррі Поттера — і формального відсилання кожного наступного тексту до попереднього (індексний знак продовження). *Рематичний* компонент (“Філософський камінь”, “Таємна кімната”, “В’язень Азкабану”, “Келих вогню”, згодом ще матимемо “Орден Феніксу”) сигналізує читачеві про нову ситуацію розповіді, наголошує на нових обставинах історії (функція анонсу). Відношення теми й реми в назвах можна порівняти із протиставленням Бартом “функцій” та “індексів” [3, 203-206] тому самі назви є носіями “герменевтичного коду” наративів. Структурний паралелелізм назв корелює і з однотипною (отже, такою ж прогнозованою) “розповідною граматику” наративів (А.Греймас):

¹⁶ Недаремно відзначають один не вельми привабливий момент стосовно романів Ролінг: вони «довгі», отже забирають багато уваги в читачів-дітей, а при кількаразовому перечитуванні Поттер-серіалу просто не залишається часу для якогось ще читання. А це ситуація, коли «красним письменством» виявляється одна-єдина книга, поза межами якої немає *інших* творів і *літератури*, це ситуація *монополії* — естетичного вибору і естетичних смаків.



Загалом, це типова ситуація в літературі для дітей, де досить часто ім'я головного персонажа виносить в назву (“Вінні-Пух”, “Пітер Пен”, “Пеппі Довганчоха”, “Малюк і Карлсон”, “Роні, донька розбійника”; “Пригоди Піноккіо”, “Джельсоміно в Країні Брехунів”; “Еміль і детективи”; “Мері Попінс”; “Тимур і його команда” (А.Гайдар), “Дядя Федір, Пес і Кіт” (Е.Успенський), “Незнайко в Сонячному місті” (М.Носов); “Галочка” (О.Іваненко), “Ясочка на річці” (Н.Забіла), “Про дівчинку Наталочку і сріблясту рибку” (М.Трублаїні), “Олексій, Веселесик і Жар-Птиця” Вс.Нестайка тощо). Така назва співвідноситься з текстом за принципом однозначності — достовірно інформує читача про зміст твору і його персонажів, параметризує адресата як “читача нульового рівня” (С.Четмен). Аналогічні паратекстуальні зв'язки в меганаративі про Гаррі Поттера, де немає ані найменшої спроби *метатекстуальності* на рівні заголовку (скажімо, обігрування фокусу нарації — як у назві повісті “Мію, мій Мію” А.Ліндгрена чи “Мій злочин” І.Франка з дейктичним елементом “мій” у ролі знаку внутрішньої фокалізації, чи в книзі Кл.Люїса “Лев, Чаклунка і стара шафа”, в якій ні Лев, ні Відьма не виступають головними героями, відтак назва маркує ідеологічну позицію всезнаючого розповідача, що береться символічно представити основний конфлікт твору — протистояння Добра (Лев) Злу (Відьмарка)). Крім того, в дискурсі дитячій літературі існує явище так званої “подвійної адресації”, коли текстуальні стратегії апелюють і до норм “дорослого” читання. Власне, назви романів Ролінг якраз і генерують текстову інстанцію поінформованого читача — в рематичному модусі (слова з підвищеною семіотичністю: “Філософський камінь” — легендарна алхімічна субстанція середньовічних вчених; “в'язень Азкабана” — покараний злочинець в містичній обсервації, “Келих вогню” — алюзія на Священний Грааль з легенд про короля Артура і лицарів Круглого Столу). До речі, прецедент зміни назви першого роману американськими видавцями (“Harry Potter and the Philosopher’s Stone” на “Harry Potter and the Sorcerer’s Stone” (“Гаррі Поттер і Камінь чарівника”) показує, як

текстуалізується “дитячий код” — уявлення про ментальний горизонт “недосвідчених читачів”.

Таким чином, окремими носіями *серіального мислення* в дитячих романах Ролінг є *структурні повтори* та *ізохронії*. Доповнені маніпуляціями з *кінцівками* романів, вони конституюють рецептивне очікування продовження. Відомо ж, що наратологія розглядає *закінчення* як своєрідну апорію: це факт, який, однак, не може повідомити, чи завершилася розповідь зовсім і чи є наратив повним [див. про це: 24; 25; 29]. Закінчення дитячого тексту тим більше не буває надто радикальним — таким, що унеможлиблює подальше наратування (у цьому сенсі “встановлене правило” Цв.Тодорова гальмує перечитування, натомість у дочитуванні воно релятивізується по відношенню до глобальнішого завершення): пам’ятаємо, що Пітер Пен зовсім не росте, Вінні-Пух будує нову Хатинку на Пуховій галявині, Мері Попінс не каже “прощавай”, а лише “до побачення”, Карлсон “обіцяє повернутися”, Пеппі завжди житиме у віллі “Хованка”, а всілякі “Подорожі” чи “Пригоди” взагалі є *скарбницею необмежених можливостей*. Саме завершення того чи іншого наративу (в сенсі конфігурації) і містить текстуральні стратегії *потенційного продовження*. Закінчення романів Ролінг про Гаррі Поттера засновані на трансформації психологічного підмету (теми: “Волдеморта не стало”) у психологічний предикат (рему: “Він і далі десь є — мабуть, шукає собі чисте тіло... Він насправді не живий, тож і вбити його не можна” [15, 303]), що означає лише часткову “рівновагу”, точніше — *тимчасову*. До певної міри це елемент тріллера та романів “жахів”, які створюють у читача почуття безвиході (нагадаємо, що вирок безсмертя Темному Лордові звучить з авторитетних вуст Дамблдора в першій книзі) і навіть відчаю (особливо це стосується “Келиха вогню”, де Волдеморт набуває тілесної подоби, і це називається — не більше і не менше — “Початок” (і це після шістсот п’ятдесяти трьох сторінок очікування!)). Однак фінал кожної книги не породжує деструктивних сумнівів читача чи активного фантазування навіть у межах створеного Ролінг фіктивного світу: Гаррі Поттер зберігає наративну ідентичність і тільки він здатен вступати у двобій з Силами Темряви. Отже, читачеві належить чекати *happy end*, адже від початку було сказано: “Хлопчик, що вижив” [15, 5]. Відтак наративний дискурс Ролінг, згідно У.Еко, є множиною “розв’язків сприйняття, які визначені та зумовлені так, що виконавча реакція читача ніколи не уникає контролю автора”, де “немає інших можливих прочитань” і діє “поетика однозначного й необхідного” [5, 411], тобто романи є “закритими” для вільної інтерпретації. Саме тому, вочевидь, кожна книга сприймається як самостійна, і до того ж читачеві зовсім не обов’язково звертатися до попередньої, аби розуміти продовження: стратегія інформування читача після “Гаррі Поттера та Філософського каменю” є компетенцією знаючого (резюмуючого) і невмирущого (всюдисущого) наратора.

А проте остаточних висновків поки що не робитимемо. Сказано ж, що навіть “Тричаклунський турнір завжди був пов’язаний з шахрайством” [13, 314], тобто *непорушних правил гри* у Поттер-реальності все ж не існує. Хтозна, чи не надумав і Ролінг змінити власні правила в якомусь із наступних романів — аби ...здолати інертність нашого сприйняття її книг? Хіба не хочеться кожному, аби його книга, як казав Сервантес, “плід його розуму, була найпрекраснішою, найвитонченішою та найрозумнішою з усіх, які можна собі уявити”? І це бажання, мабуть, таке ж неосяжне, як і цей світ. Show must go on...

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика.—М.: Прогресс, 1989.— 616 с.
2. Барт Р. S/Z. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.

3. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — С.387-422.
4. Беленькая Л.И. Социально-психологическая типология читателей-детей (тип читателя, переходный от детского к подростковому) // Социология и психология чтения. — М.: Наука, 1979. — С. 102-121.
5. Еко У. Поетика відкритого твору (фрагмент із книги “Відкритий твір”) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. — Львів: Літопис, 1996. — С. 408-419.
6. Женетт Ж. Введение в архитекткст // Фигуры. В 2-х томах. Том 2. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — С. 282-340.
7. Женетт Ж. Об одном барочном повествовании // Фигуры. В 2-х томах. Том 1. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — С.391-412.
8. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. В 2-х томах. Том 2. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — С. 60-280.
9. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору (фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. — Львів: Літопис, 1996. — С. 139-163.
10. Постмодернизм. Энциклопедия. — Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. — 1040 с.
11. Рикёр П. Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе: В 3-х тт. — М., СПб.: Университетская книга, 2000. — Т.2. — 224 с.
12. Ролінг Дж.К. Гаррі Поттер і в'язень Азкабану. — К.: Видавництво Івана Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2002. — 366 с.
13. Ролінг Дж.К. Гаррі Поттер і Келих вогню. — К.: Видавництво Івана Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2003. — 671 с.
14. Ролінг Дж.К. Гаррі Поттер і Таємна кімната. — К.: Видавництво Івана Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2002. — 347 с.
15. Ролінг Дж.К. Гаррі Поттер і Філософський камінь. — К.: Видавництво Івана Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2002. — 320 с.
16. Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей — К.: ІПЦ “Київський університет”, 2002. — 81с.
17. Смирнов И. Смысл как таковой. — СПб: Академический проект, 2001. — 352 с.
18. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М.: Интрада-ИНИОН, 1996. — 319 с.
19. Тодоров Цв. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сб. статей. — М.: Прогресс, 1975. — С. 37-113.
20. Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
21. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. — Львів: Літопис, 1996. — С. 359-377.
22. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. — Ithaca; London: Cornell University Press, 1978. — 277 p.
23. Eco U. Six Walks in The Fictional Woods. — Cambridge Massachusetts and London England: Harvard University Press, 1994. — 153 p.
24. Miller J. H. The Problematic of Ending in Narrative // Nineteenth-Century Fiction. —1978. — № 33 — p. 3-7. The Apparent Sameness Of Children's Novels // Studies In The Literary Imagina
25. Nodelman P. Interpretation And tion. — Vol. XVIII. — Num. 2. — Fall 1985: Narrative Theory And Children's Literature. — P. 5-20.
26. Prince G. Narratology: The Form and Functioning of Narrative. — Berlin: Mouton, 1982. — 184 p.
27. Rowling J. K. Interview on AOL Live // <http://www.aol.co.uk/aollive/transcripts/jkrowling.html>
28. Shavit Z. Poetics of Children's Literature. — Athens, London: The University of Georgia Press, 1986. — 200 p.

29. Torgovnick M. Closure in the Novel. — Princeton: Princeton University Press, 1981. — 215 p.

Олена КОСТЕЦЬКА

©2003

ГЕНОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ ПИСЬМЕННИКА ЯК ПІДСИСТЕМА ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ АВТОРА

Для системного розуміння поетики твору і творчості митця не обійтися без дослідження авторської свідомості письменника. Адже ця категорія справді є джерелом творчого акту. Літературознавство здавна цікавиться проявами автора в художньому творі. Зокрема І.Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” розкривав роль автора в асоціюванні образів, особливо виділяючи при цьому надбання психології. А О.Білецький у статті “Проблема синтезу у літературознавстві” (1940), зауважуючи, що при наукових пошуках “з системи поетики випадає момент творчої індивідуальності”, вказував на необхідності застосування підходу “від реальних людей, які здійснюють у мистецтві і літературі образне своє пізнання” [2, 517]. У подальших дослідженнях теж основним предметом розгляду було вивчення творчої особистості письменника і самих творів літератури. І сьогодні “наука пошуку автора в його творі дедалі виразніше прокладає своє русло на шляхах інтеграції здобутків різних наук, насамперед філології і психології” [див. 8]. Авторська свідомість простежується у поєднанні як постійних, так і змінних проявів суб’єкта творчості, реалізуючись при цьому в конкретних історичних обставинах.

Сучасні літературознавчі дослідження цієї проблеми не обходяться без необхідності розпізнавання автора як фізичної особи, образу автора у його творах і текстуального автора як елемента художнього світу. Варто згадати і те, що авторська свідомість є неодмінною складовою загальної, естетичної свідомості митців. Сам предмет і структура естетики як науки, її місце у сфері гуманітарних знань трактується вченими по-різному. Тому при дослідженні естетичних аспектів художньої творчості науковці використовують різні формулювання щодо визначення зв’язку між естетикою і творчим процесом, але суть проблеми при цьому зводиться лише до “естетичних поглядів” митця [див. 6]. Справді, у повному обсязі описати естетику конкретної людини складно. Коли дослідники характеризують чийсь естетику, то беруть до уваги найчастіше наукові праці чи статті, листи, публіцистику тощо. І на їх основі простежують внесок автора у розвиток світової чи національної естетичної думки. У таких випадках, стверджує Р.Гром’як, літературознавцями розрізняється “іманентна” і “сформульована” естетика. У полі зору першої — “усі взаємопов’язані елементи естетичної свідомості письменника, зреалізовані в текстах не тільки засобами лексики й синтаксису, а й жанровими, композиційно-стильовими”, а от “сформульована” естетика — “це рефлексійний плід письменника, результат його роздумів про естетичне освоєння дійсності, сутність мистецтва і власну

творчість” [6, 6]. Таким чином, ця “сформульована” естетика через вербалізацію на теоретичному рівні естетичної свідомості письменника втілюється у парадигму конкретних естетичних категорій і літературних понять.

Розпізнавання авторської свідомості може проходити різними шляхами. Наприклад, О.Білецький пропонував: “... ми станемо на міцніший ґрунт, ідучи не від творчої особистості, а від результатів цієї творчості, з того моменту, як, закріплені на папері, вони стають реальністю, доступною для спостереження і об’єктивного аналізу” [2, 296]. Отже, дослідження авторської свідомості закінчуються розглядом результату праці автора — його твором. М.Кодак відзначав, що “кожний художній твір є водночас: 1) явищем естетичним, у якому естетичні уявлення автора експліковані певною поетичною системою — естетикою в дії — і описуються категоріями естетики; 2) результатом творення художнього світу, словесно-образна специфіка якого розпізнається і описується системою понять поетики; 3) цілісним творчо-психологічним актом діяльного світовідношення автора, яке належить розпізнавати і описувати в термінах психології” [8, 5].

Таким чином, досліджуючи художній твір, не обійдемо без використання здобутків естетики, психології та інших дисциплін, як-от філософії, історії, лінгвістики. Так само і специфіку письменницької праці розглядають насамперед у зв’язку з психологією. Наука часто намагається зазирнути у глибину “неусвідомлюваного психічного”. Людей завжди цікавило питання: чим зумовлюється здатність окремих людей писати художні твори? Побутувала думка, що література вийшла з коліски богів, що їхні високі почуття, виражені у художній формі, лише передаються устами людей, яких вони обрали. Отже, перші уявлення про таємницю творчого таланту пов’язували з дією надприродних сил.

З пізнанням психіки людини, її природних здібностей вчені прийшли до висновку, що літературний талант — одна з вроджених якостей духовного світу особистості. Це твердження достатньо повно виклав І.Франко у листі до Ольги Рошкевич: “... Талант, се властиво більша вразливість, нервова на певні враження і більша спосібність задержувати ті враження і викликати їх наново, — се, значить, талант, се темперамент... Значить, треба передусім обсервувати життя, видіти більше і живіше, ніж другі, — а відтак треба уміти відживити і впорядкувати тоті враження на папері. Ось і талант повістерський. Перший пункт далеко важливіший від другого. Хто ясно видить і живо чує певне враження, — у того швидше знайдеться спосіб його й виразити відповідно... Писатель, талановитий писатель видить ясніше від других, чує живіше, переймається, переконує других... Поняття таланту сходиться з образом, працею в певнім напрямі і довшою вправою” [18, т.48, 135]. Розлогість цитати мотивуємо тим, що в ній зазначено найважливіші якості письменницького таланту. А це: велика психологічна вразливість, здатність глибоко проникати в процеси та явища навколишньої дійсності, спроможність довго зберігати у пам’яті окремі факти і враження, вміння усе побачене, почуте і пережите точно і виразно відобразити за допомогою художнього слова. Окрім того, необхідними психічними якостями кожного письменника є велика працездатність, сила волі, витримка. Але, щоб проникнути в глибини життєвих явищ, правдиво відтворити дійсність, потрібно володіти знаннями з найрізноманітніших галузей. Тому письменник повинен бути висококультурною людиною. Але навіть наявність усіх цих рис не допоможе письменникові, якщо він не буде розвивати свій талант.

Тому, безперечно, художня творчість — унікальний психологічний феномен самопізнання і пізнання світу. Важливість соціально-історичного контексту і психологічних чинників, “некерованого” таланту автора у появі того чи іншого твору пояснює книга професора М.Наєнка “Інтим письменницької праці” (2003).

Автор підкреслює: “Говорячи про специфіку письменницької праці, треба досліджувати насамперед психологію творчої роботи автора або те, що називають його творчою лабораторією. Саме тут і необхідні знання загальної та індивідуальної психології. У різних письменників вона буває не просто різною, а й, як правило, непередбачуваною, оскільки “реагує” на несподівані збудники і породжує такі ж несподівані творчі наслідки і власні стани душі” [15, 24].

Незалежно від виду чи індивідуальних особливостей роботи кожного митця процес художньої творчості охоплює кілька станів. Ці основні стадії праці над цілим твором або окремими образами цікавили вчених різних галузей давно. На думку російського психолога П.Енгельмейера найважливішим у творчості є вирішення чотирьох питань: хто створює, як створює, що створюється, як створюється? Відповідно до сукупності трьох моментів: інтуїтивного, дискурсивного та активного, які він бачив у природі творчої особистості, вчений поділив усіх людей на три типи щодо ступеня обдарованості — геній, таланти та звичайні люди (“рутина”) [див. 13, 374-375].

Оригінальною є концепція творчого процесу у праці болгарського теоретика М.Арнаудова “Психологія літературної творчості”. Задум, котрий виникає раптово, — це перший етап творчості, “загальне уявлення, основа наступного розвитку цілого”. Далі від цілісного уявлення про майбутній твір митець переходить до поступового опрацювання задуму. Другий і третій етапи — це концентрація і виконання, тобто “стани, в яких переплетені емоційні та інтелектуальні елементи”. Саме етап концентрації вимагає найбільшого напруження усіх сил митця. Останній ж етап творчого процесу — виконання — підпорядковується розумовому переходові автора до матеріалу. Після завершення роботи, як вважає вчений, виникає стан “серцевої теплоти, вживання або натхнення” [див. 1, 433-551]. Власне, дослідник твердить, що “... праоснова будь-якого справжнього мистецтва — натхнення і його правдиве щире вираження” [1, 189].

Але перед тим, як у письменника виникає задум художнього твору, теж проходить певний час. Митець живе, пізнає світ, спостерігає і переживає, нерідко і сам є учасником різноманітних життєвих явищ. Так протягом тривалого часу у його пам’яті нагромаджуються знання і враження. Це поступова і неусвідомлена підготовка до творчості. Але в якийсь момент із накопиченої інформації починають виділятися знання і враження певного змісту й емоційної тональності. У свідомості письменника можуть підкреслюватися окремі ситуації, риси зовнішності персонажів, їхні характери, елементи інтер’єрів, пейзажів, уривки діалогів тощо. П.Загребельний, наприклад, писав, що для нього поштовхом для написання літературного твору можуть бути найнесподіваніші речі: “історія пережита чи почута, конкретна подія чи просто настрої, емоційний стан: біль, радість, потрясіння, спогад чи здивування, незнана деталь, але така, що запам’ятовується, і навіть кольорове відчуття, асоціація”. Письменник не бачив нічого протиприродного у тому, щоб писати і на запропоновану тему, бо “замовлення, підказка, порада дисциплінують уяву подібно до магніту, що збирає хаотично розкидані ошурки в точні геометричні побудови” [7, 438]. Взагалі процес писання він порівнював з “великим таїнством народження нової людини”.

Задум твору, вважав П.Медведев, “не може бути витлумачений як найпростіший, нерозчленований, первинний елемент художнього твору. Навпаки, задум являє собою складне ціле, що складається іноді з дуже різнорідних елементів. У нього можуть включатися і загальні ідеї, й окремі образи, й елементи ритмічного порядку, і композиційні проекти тощо” [14, 109]. Дослідник серед зовнішніх стимуляторів творчого процесу виділяв імпульси інтелектуального

характеру (морально-етичні, політичні та літературні ідеї), чуттєві врвження і пластичні образи, спогади та музичні імпульси [див. 14, 110-121].

Поштовхом до виникнення задуму може бути і випадково почута фраза. Ірина Вільде стверджувала, що виникнення задуму трилогії “Сестри Річинські” спричинила репліка однієї з її приятельок: “Щоб пізнати справжній характер людини, треба для того якогось катаклізму в її житті. У нормальних умовах люди здебільшого всі “нормальні”, а от у біді, наприклад, кожний проявляє себе по-різному” [див. 3, 533]. У наведеній репліці ніби й не передбачається тематика і проблематика “Сестер Річинських”. Це міг би бути будь-який психологічний твір з гострим і напруженим сюжетом. Але письменниця категорична: “У цій хвилі народились “Сестри Річинські”” [3, 533]. Гадаємо, що якби у пам’яті авторки не було накопиченого життєвого досвіду і матеріалу, який ліг в основу твору, якби вона не розмірковувала над ним, то навряд чи би народився цей задум. А так кинута фраза об’єднала розрізнені деталі і почав вимальовуватись сюжет. На цьому етапі творці вже обмежені задумом і їх цікавлять лише окремі факти, психологічні риси. Письменники ясніше бачать, якого матеріалу не висотає і ведуть цілеспрямовані спостереження над навколишнім життям.

Від виникнення задуму до написання перших сторінок минає певний час. Митці переживають “муки творчості”. Методика творчої роботи в кожного письменник асвоя і залежить від багатьох причин. Наприклад, Л.Толстой говорив: “Писати треба тільки тоді, коли почуваєш в собі щось зовсім нове, важливе, ясне для себе, але незрозуміле людям, і коли потреба виразити це не дає спокою” [17, т.65, 120].

Невеликі за обсягом твори можуть бути написані швидко, а от повість, роман, епопея чи драматичні твори автори творять довго. Окрім того, великі епічні полотна письменники рідко пишуть послідовно — від першого до останнього розділу. Часто автори створюють окремі діалоги, епізоди. П.Панч писав: “Частогусто письменник бачить розв’язку твору раніше, ніж початок, і це полегшує його роботу. Трапляється, що розв’язка виникає в процесі писання, тоді письменникові доводиться повертатися назад і вже, у згоді з кінцем, може навіть переробити початок. Ось чому письменники спочатку пишуть розв’язку твору” [16, 28]. Написавши твір, автор найчастіше ще довго його опрацьовує: поглиблює зміст, посилює образи, вдосконалює композицію, шліфує мову тощо.

Цікаві думки про важкий і довгий процес написання творів є у щоденнику Л.Толстого. Він був незадоволений, коли йому писалося “дуже легко”. Твердив, що серйозні письменники не пишуть легко, тому виробляв в собі звичку до клопіткої праці: “Потрібно писати на чернетці, не обдумуючи правильності викладу думок. Другий раз переписувати, викидаючи все зайве і відводячи своє місце кожній думці. Третій раз переписувати, опрацьовуючи логічність і правильність вислову” [17, т.46, 224]. Письменник постулював думку, що сам митець повинен бути найсуворішим суддею своєї праці. “Необхідно, — писав він, — без жалю знищувати усі незрозумілі, розтягнуті місця, які не на своєму місці і не задовільняють, навіть якщо самі собою вони добрі” [17, т.46, 101].

Отже, художня творчість — явище суто індивідуальне, спонтанне і незбагненне. Зрозуміти чому письменник написав так а не інакше, можна лише “осягнувши художньо-творчий духовний процес, що відбувається у мисленні митця під час творчого акту” [5, 54]. Спробу такого осягнення можна зробити, вивчаючи чернетки митців, їхні записники, рукописи, епістолярну спадщину. Тоді можна переконатися, скільки оригінального і цікавого таїть у собі процес створення кожного конкретного твору. Але художній твір включається в літературний процес тільки тоді, коли постає перед читачами. Своїм твором письменник веде діалог з реципієнтом, “автор пристрасно прагне збудити

зацікавленість читача пекучими проблемами сучасності, вибити його із байдужості, котра принижує людську гідність” [5, 44]. Також невід’ємним елементом порозуміння письменника з читачем є авторський жанровизначальний підзаголовок. Він створює той особливий стан зацікавленості, настроїв “жанрового очікування” (Л.Чернець). Коли читач бачить авторське визначення жанру, то це, напевно, формує в його свідомості певну установку, актуалізує згадку про подібні прочитані твори.

Постає питання: як у свідомості письменника відображається його намір написати конкретний твір з певними структурними вимірами. Звідси випливає інше — чи автор завжди заздалегідь означає для себе жанр і в його “рамки” втілює твір; чи пише, інтуїтивно відчуваючи жанрові ознаки; чи зовсім не задумується над цим. Власне для характеристики цих процесів і використовується поняття “**генологічна свідомість**”. Її прояви у професійних письменників, читачів фіксуються на основі літературно-критичних статей, праць літературознавців, читацьких відгуків у процесі літературного життя.

Генологічна свідомість кожного письменника проявляється у його історико-літературних працях, листах та самовизначенні жанрів власних творів. Трапляється, що автор вкладає у твір інтуїтивне почуття жанрової структури, а дефініцію дає не таку, як визначив би дослідник. Так, О.Кобилянська свою “Землю” назвала “оповіданням”, а у читацькій і літературознавчій свідомості жанр цього твору закріпився як “повість”. Схожа ситуація і з її творами “У неділю рано зілля копала”, “Царівна”, які авторка називала “оповіданнями”. А.Кримський у рецензії на твір “Царівна” писав: “Не знати чому авторка назвала своє писання оповіданням. Оповідання-то, звичайно, . Щось коротке і епізодичне, а великий твір “Царівна” (424 стор.), де так докладно списано цілу історію декількох осіб і не менш докладно обмальовано ту суспільність, яка їх окружає, треба назвати романом або, як кажуть у нас і в росіян, повістю” [11, 479]. Так і “Землю” сучасні дослідники мають усі підстави трактувати як роман.

Іван Франко, незважаючи на розвинене чуття жанру, свої великі прозові твори називав відповідно до сприйняття галицької публіки “повістями”, а російської, німецькомовної і східноукраїнської — “романами”. Частково це пояснюється впливом польського літературознавства, де слово *powieść* позначає і *роман*, і *повість*, частково, напевно, індивідуальними уподобаннями письменника. У листах І.Франка бачимо, що нерідко один і той самий твір автор відносив то до одного, то до іншого жанру: “Перебуваючи у Відні... вечорами я написав повість” (Лист до Яна Карловича від 7 грудня 1892 р.) [18, т.49, 369]. Лист написано польською мовою і йдеться про твір “Для домашнього огнища”. Через два тижні (20 грудня 1892 р.) у листі до М.Драгоманова читаємо: “Скінчивши свій роман... На роман свій зачинаю тратити надію” [18, т.49, 371]. А в листі зі Львова до М.Павлика від 5 жовтня 1893 року І.Франко зазначав: “На титуловій картці романа друкуйте: Для домашнього огнища. Повесть Івана Франка. Коломия, 1894” [18, т.49, 418]. Щодо інших творів, то “На дні” І.Франко називає то “новелою”, то “повістю”; “Лель і Полель” — то “повістю”, то “романом”; “Воа constrictor” — то “оповіданням”, то “повістю”.

Подібна розбіжність у визначенні жанру твору спостерігається не тільки у І.Франка. М.Коцюбинський писав: “В останні часи я дуже зайнятий: пишу продовження свого оповідання “Fata morgana”” (Лист до В.Гнатюка від 16 січня 1910 р.) [9, 310].

Така тенденція простежується не тільки тоді, коли письменник пише твір, що поєднує елементи різних жанрів, а й тоді, коли автор свідомо культивує той чи інший жанр, виявляючи при цьому неабияку майстерність. Можливо, справа полягає в різному розумінні письменниками жанрів.

У творчому процесі митця жанр функціонує на двох рівнях: логічно-осмисленому та інтуїтивно-підсвідомому. На підтвердження звернемось до прямо протилежних суджень письменників і теоретиків. Р.Гамзатов писав: “Коли правильно закласти фундамент і правильно звести рихтування, то спорудження будинку піде далі. Що це буде: оповідання, повість, казка, переказ, легенда, роздуми чи просто стаття — я не знаю” [4, 120]. У С.Крижанівського — інший погляд: “Коли поет береться за твір, не знаючи, що він буде писати, — елегію, баладу, сатиру, епіграму, поему, байку, то, мабуть, він не зробив нічого. Адже митець повинен ясно усвідомлювати не лише ідею майбутнього твору, а й його форму. Жанрова ознака впливає з об’єктивних законів художньої творчості” [10, 10].

Функціонування жанру у творчому процесі можна зрозуміти, простежуючи народження певного нового різновиду. Наприклад, П.Куліш при створенні “Чорної ради” мав намір “написати рідною мовою історичний роман у всій строгості форми” [12, 499]. М.Коцюбинський, будучи видатним майстром в царині малої форми, мучився через неспроможність написати велике полотно: “Давно вже хочеться мені спробувати свої сили на чомусь більшому. Хочеться написати роман, та нема часу й сили” (Лист до В.Гнатюка від 6 лютого 1904 р.) [9, 298].

Отже, письменники реально оцінювали свої сили при створенні творів, визначаючи ті жанри, в яких працювали чи хотіли працювати. По-різному у свідомості митців діяли генологічні поняття, втілюючись у розмаїті літературні твори. Нова художня якість творів перебувала у зв’язку з талантом письменника, його розвитим естетичним досвідом, чуттям, смаком, поглядами. Жанрову (генологічну) свідомість, безперечно, варто розглядати у трьох сферах: авторській, читацькій, теоретичній, бо на цих рівнях спостерігаємо різне відчуття жанру. Нерідко традиційні уявлення про жанр, певні наукові узагальнення можуть змінюватися у різних етнічних площинах.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арнаутов М. Психологія літературного творчства. — М.: Прогресс, 1970. — 654 с.
2. Білецький О.І. Збір. праць: У 5-ти томах. — Т.3. — К.: Наук. думка, 1966.
3. Вільде І. Над романом “Сестри Річинські” // Вільде І. Твори: У 5-ти томах. — Т.5. — К.: Дніпро, 1986. — С.533-538.
4. Гамзатов Р. Мій Дагестан. — К.: Дніпро, 1978. — 470 с.
5. Гром’як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. — Тернопіль: Лілея, 1997. — 272 с.
6. Гром’як Р. Естетика Т.Шевченка. — Тернопіль: Просвіта, 2002. — 52 с.
7. Загребельний П. Спроба автокоментаря // Загребельний П. Неложними устами. — К.: Рад. письменник, 1981. — С.438-456.
8. Кодак М.П. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кін. ХІХ- поч. ХХ століття: Автореф. дис. д. філол. наук: 10.01.01; 10.01.06 / Інститут літератури ім. Т.Шевченка. — К., 1997. — 40 с.
9. Коцюбинський М. Листи // Коцюбинський М. Твори: У 3-х томах. — Т.3. — К.: Дніпро, 1979. — С.269-353.
10. Крижанівський С. Розвиток і оновлення жанрів у сучасній українській поезії // Радянське літературознавство. — 1969. — №10. — С.7-19.
11. Кримський А. Збір. творів: У 5-ти томах. — Т.2. — К.: Наук. думка, 1972. — 718 с.
12. Куліш П. Вибрані твори. — К.: Дніпро, 1969. — 556 с.
13. Левчук Л.Т. та ін. Естетика. — К.: Вища школа, 1997. — 399 с.
14. Медведев П. В лабораторії писателя. — Л.: Сов. писатель, 1971. — 392 с.
15. Наєнко М. Інтим письменницької праці: 3 лекцій про специфіку літературної творчості. — К., 2003. — 280 с.

16. Письменники про свою роботу. — К.: Молодь, 1956. — 155 с.
17. Толстой Л. Полное собр. сочинений: В 90-та томах (Юбил. изд.). — М.: Гослитиздат, 1928-1956.
18. Франко І.Я. Зібр. творів: У 50-ти томах. — К.: Наук. думка, 1976-1986.

МІФОПОЕТИЧНА СКЛАДОВА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ (ТИПОВЕ І АРХЕТИПОВЕ ЯК СМИСЛОВІ ЧИННИКИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ)

Мета статті — аналіз міфологічного аспекту сучасного постмодерністського роману. Установлюються дві взаємозалежні риси постмодерністської творчості: деідеологізація і міфотворчість, перетинання яких і утворило на зламі 1960-70-х років своєрідний художній дискурс з елементами ігрового, фантастичного, міфологізованого. Передбачається, що інтенсивне використання міфологізованих схем і понять у рамках роману породжує міфопоетичну форму, насичену ремінісценціями й алюзіями міфологічного плану (романи і повісти Дж.Фаулза, И.Кальвіно, У.Еко, М.Павича, Дж.Барнса й ін.).

Постановка проблеми. Вивчення поетики постмодернізму є сьогодні актуальним і разом із тим вельми складним науковим завданням. Ускладнює його перш за все художня “комплексність” твору та система художньо-філософських взаємовпливів, що зорієнтовують постмодерністське письмо радше у бік ідеології, аніж поетики. Однак беззаперечним є одне: постмодерний твір, можливо, як ніякий інший, є твором “відкритим” для філософсько-естетичних та поетичних інтерпретацій. Вочевидь, усякий художній текст постмодерного плану конструється за принципом незамкненої системи, сприйняття якої кожного разу відмінне від попереднього, оскільки пов’язується перш за все з рівнем ідеологічних та духовних запитів читача. У залежності від актуалізації певного ідейного аспекту твору (психологічного, трансцендентного, побутового, пригодницько-детективного тощо) текст прочитується у його смисловій цілісності і, головне, адекватно до задуму автора. Тоді, коли структура класичного роману (скажімо, Теккерей, Достоевського чи Фолкнера) не може цілісно сприйматися без урахування усіх (чи, принаймні, більшості) її ідейно-смислових чинників, постмодерністський текст легко “спрацьовує” у якійсь одній знаковій площині. Наприклад, читацький ажіотаж 80-х років навколо “Імені Троянди” Умберто Еко був пов’язаний саме з актуалізацією містично-детективної інтриги та художнього колориту готики, і аж ніяк з філософсько-етичним змістом роману (останній привернув увагу закономірно пізніше, після знайомства інтелігентського загалу з “Маятником Фуко”, “Островом напередодні”, есеями на теми етики, семіологічними науковими розвідками автора). Сьогодні щось подібне спостерігаємо у сприйнятті інтелектуальних детективів іспанського письменника Артуро Переса-Реверте (“Фламандська дошка”, “Клуб Дюма або Тінь Рішельє”), що чекають поки свого психоаналітичного чи філософського читацького осмислення. Те ж саме можна сказати про романи П.Зюскінда, М.Павича, Дж.Барнса, Дж.Фаулза, М.Уельбека, В.Пелєвіна, Д.Ліпскерова, Т.Толстої та багатьох інших

митців-постмодерністів, до творчості яких останнім часом привернута досить широка увага.

Звичайно, структурно-сміслові і поетичні нашарування тексту певною мірою ускладнює його критичне сприйняття, оскільки дозволяє пунктирно прокреслювати зв'язки твору практично з усією попередньою культурною традицією: естетичний механізм засвоєння постмодерністського художнього дискурсу, як здається, заснований саме на його імпліцитних паралелях “зі всім”. Отже, читач постмодерністського тексту реально бачить у ньому те, що може і хоче побачити, спираючись на свій культурний досвід, причому досить часто незалежно від тих чи інших оповідних реалій. Тут першочергову роль відіграє не стільки прочитання фабульно-сюжетного рівня розповіді, скільки відкриття елементів певної “матриці”, за якою митець пише твір. У випадку того ж таки Умберто Еко розробка детективної інтриги вражала майстерною філігранною грою з класикою жанру: структураліст Еко вільно моделював знайомі ситуації, запозичуючи матеріал із творчості По, Конан Дойля, Крісті, Честертон. Елемент ігрового “вгадування” став невід’ємною складовою художньої структури роману, відкрив можливості ретроспективного погляду на текст, впритул до витоків культурної традиції. Не менш віртуозно цей засіб використовує автор “Хазарського словника” М.Павич, твори якого структуруються за принципом історичної міфологізованої ретроспекції, художньої “підробки” документальних джерел.

Завдяки численним дослідженням зі структуральної поетики, починаючи з другої половини ХХ століття під конструкцію постмодерністського тексту, як відомо, підводиться підмурок міфологізованих світоглядних стереотипів, що пронизують твір “архетиповими” мотивами, колізіями, образами, алюзіями. Як наслідок, структура культурного міфу стає основоположною схемою новітньої літератури і породжує (знову ж таки у термінах структуральної поетики) її міфопоетичні форми. Проте ідея тексту як системи міфопоетичних форм попри усю її очевидність (як здається) і продуктивність не роз’яснює до кінця специфіки саме постмодерністського тексту: при бажанні до міфу з його універсальною логіко-символічною системою можна звести будь-який мистецький твір незалежно від часу і місця його написання. Йдеться лише про те, до якої міри актуалізувалися чинники міфу та міфотворчості у ту чи іншу епоху. Отож, художні форми новітніх “романів-міфів” (від Т.Манна, Маркеса до Павича) необхідно пов’язувати з підсиленням функціонування механізму породження та розвінчання міфологізованих ідеологем, якими сповнене ХХ століття.

Загальне місце гуманітарної думки останніх десятиліть: у минулому сторіччі, можливо як ніколи, диктатура ідеології домінувала над системою власне художніх форм, що і спричинило прояви постмодерністського “бунту”, “епістемологічних розривів” (Ж.Дерріда), а насамкінець, призвело до нової філософії творчості, а то й філософії життя, перед якою капітулюють усталені суспільно-етичні форми. Щоправда, як аргументовано доводять зарубіжні й вітчизняні філософи, культурологи та літературознавці (У.Еко, Ж.Ліотар, Д.Затонський), у “депресію постмодерну” людство періодично впадало протягом усієї своєї історії. Кожна історико-культурна епоха мала свій постмодернізм – ця думка У.Еко, вперше сформульована в якості побіжної маргіналії до “Імені Троянди”, вже давно стала крилатим гаслом сучасної культурології. (Прикметною з цієї точки зору є новітня теоретична розвідка Д.В.Затонського, де художня історія людства розглядається у розрізі “коловороту” модернізму та постмодернізму [1]. Разом із тим, постмодерністська “деідеологізація” та “деміфологізація” неминуче вели до утвердження нової ідеології та міфотворчості, двох взаємопов’язаних чинників, котрі ніколи не зникають з культурної орбіти попри усі бунти постмодерністів проти розуму, логіки, праг-

матики, епістемології тощо. Важливою смисловою складовою ХХ століття є “внутрішнє пристосування” ідеології, що поступово переставала бути частиною культурної системи і стала власне культурною системою (К.Гірц, М.Фуко, Ю.Лотман), почала висловлюватися тією ж самою метафоризованою мовою, котрою послуговується й культура, зокрема, художня словесність. Між ідеологічною та поетичною міфотворчістю зникли усі можливі розмежування, і, як наслідок, взаємодія ідеології і мистецтва перестала бути традиційною взаємодією змісту та форми. Ідеологія і творчість виявилися двома різновидами символічних/міфотворчих систем. Врешті решт, ідеологія почала породжувати літературу у тій самісній пропорції, що й література – ідеологію. Внутрішній механізм цих міфотворчих дискурсів став принципово ідентичним. Таким чином, постмодерністська художня практика починає культивувати міф і міфотворчість у їх новій (порівняно з модернізмом) ідеологічній функціональній площині. Міф набуває статусу висловлювання ідеологічного контексту – і тут у якості прикладів можемо навести творчість таких “класичних” і “знакових” митців, як Фаулз, Маркес, Кортрасар, Кальвіно, Борхес, Еко, Рансмайр, власне кажучи, усю літературу 1960-1970-х років, що поступово звільнялася від соціологізованого ідеологічного пресингу аби потрапити в силоне поле міфологізованих ідеологем.

Скажімо, роман Дж.Фаулза “Маг” (у його двох редакціях 1965 і 1976 років) є типовим художнім результатом тих внутрішніх зсувів у мистецькому контексті, що призвели до тотальної деконструкції прагматичної ідеології і послідовного вибудовування міфопоетичного дискурсу – гри форм, фантазії, уяви, творчої розваги. Низка ідеологічних міфів поступово змінювалась на даному етапі чинником гри та розваги, а отже ключові соціальні міфологеми “прагнення”, “справи”, “необхідності”, “порядку”, “кінцевої мети” десакралізувалися і ставали міфологемами “гри”, “уяви”, “деконструкції” тощо. Заідеологізовані рецепти-заготовки та відповіді на “кінцеві питання” про мету буття ставали принциповими не-відповідями: зникла ота сама “універсальна мова”, що унаочнювала реальність, і відтак світ постав у його вигаданості, ілюзорності, у котрий раз подолав свою остаточність. Одним словом, концепт “типового” у мистецтві змінився концептом “архетипового”, що і переорганізувало внутрішню структуру твору. Оцей новий тип світобачення та світосприймання філософськи висловлюється наприклад, Італо Кальвіно, герой однойменного роману якого пан Паломар “завжди віддавав перевагу не культовій точності номенклатури та класифікації, а постійному спостереженню за непевною точністю визначення модулів, переливчастості, складових частин: тобто за тим, що не піддається до визначення” [2, 14].

З погляду мистецтва художній простір світу перестав претендувати на серйозність, цілісність та закостенілість, виявився примарно-природним і фатально-невловимим у його ключових моментах, цівками піску потік кризь пальці. Єдиним засобом його творчої організації вкотре виявилися спалахи інтуїції та міфологічного містичного прозріння. Господар вілли Бурані на грецькому острові Праксосі Моріс Кончіс – лікар, чаклун, сценарист-психолог, що проводить свої містичні театралізовані досліди, не просто привертає героя-оповідача Ніколаса Ерфе і читача до позамежного первісного досвіду та ситуацій, зумовлених архетиповими схемами людської свідомості. У цій своїй ролі “драматурга”, “спокусника”, “рятівника”, “лікаря” тощо Кончіс виявляється новим героєм-ідеологом, ключові форми поведінки якого нічим не відрізняються, скажімо, від знервованих шукань дволиків янусів Достоєвського.

Різниця, як здається, полягає лише у оновленій філософсько-ідеологічній площині: пошук “позитивного знання” (як основа внутрішнього конфлікту ре-

алістичного твору) змінюється у Дж.Фаулза утвердженням ілюзії, фантазмагорії, містики, ідеї світу як “багатоголосся” і як єдності рівноправних ймовірностей.

Як бачимо, Дж.Фаулза певною мірою можна було б назвати традиційним митцем, що використовує усталені творчі схеми і форми (чого варта, наприклад, віртуозно відтворена “матриця” вікторіанського роману у “Подрузі французького лейтенанта”), аби не наявність абсолютно протилежного і протипоказаного класичній традиції постмодерного міфопоетичного начала. Приміром, одним із ключових мотивів “Мага” є традиційне міфологічне “крутіство”. (“Маг” як алюзія на класичний “крутіський роман” знову ж таки – один із можливих поглядів на внутрішню структуру твору.) Кончіс, що уособлює різноманітні психологічні риси, – міфологічний круті, що задовольняє гіпертрофованій сенсорній потяг Ніколаса (особистості, можна сказати, пересічної, стереотипізованої) до “всезнання” про світ. Здавалося б, керівна роль нового Мефістофеля-Кончіса повинна поступово підводити героя до опанування філософсько-етичних істин, проте натомість маємо справу з протилежним наслідком. Ритуалізована ініціація в таємниці буття завершується для Ніколаса відчуттям нонієрархії світу. Не можна не погодитись із зауваженням сучасного дослідника: “Ніколас має відчуття себе розібраним на складові, на деталі; перейнятий непевністю... створити себе таким, яким він є” [3, 134]. Магічні дієства Кончіса не відкривають істин, вони є лише поштовхом із-зовні, пробудженням індивідуального екзистенційного досвіду, завдяки якому людина здатна вільно визначати сенс власних життєвих ситуацій і нести відповідальність за це визначення. Круті Кончіс на відміну від його літературних попередників не відкриває ніяких істин про світ, не пропонує ніяких рецептів – вони зайві у просторі міфологізованих рівновагомих полюсів, де все вирішує ідея вільного вибору. Послугуючись відомими ідеями Ф.Ніцше та О.Шпенглера, можна сказати, що у постмодерністській художній практиці “фаустівський” епістемологічний потяг до всезнання змінюється міфологізованим “аполлонійно-діонісійським”, що, власне, докорінно перебудовує внутрішню структуру твору. “Маг” Дж.Фаулза з його численними антично-аполлонійними алюзіями – яскравий приклад такої пізнавальної переорієнтації. Відгомін “крутіства” дає можливість (чи одну із можливостей) прослідкувати систему смислових перекодувань, що пронизують художню розповідь.

Ці та подібні спостереження над засобами поетичного переосмислення “типового” і “архетипового” у рамках постмодерністського твору дозволяють зробити кілька побіжних висновків загальнотеоретичного плану.

Оповідна колізія та образна система постмодерністського твору, заснованого на міфо-літературній традиції, повертає цю традицію в площину “архетипового”, де усі усталені знання про світ стають ілюзорними, примарними, розмитими. Розвінчання традиційних ідеологічних фікцій стає завданням і головною ідеєю твору, словненого підкресленістю не-відповідей на формульовані питання щодо сенсу людського буття. Постмодерністський художній дискурс має за мету відтворити його архетипові константи і фундаментальні властивості: вселюдські і природні начала, хаотичне і космічне, життя і смерть, природу і цивілізацію, гріховність і праведність, словом, онтологічне й антропологічне у його тематичній цілісності. Таким чином, міфопоетичний підтекст виступає свого роду “текстом у тексті”, шляхи реконструкції котрого уявляються як вибудовування деякого загального змісту на основі приватних проявів архетипового. Функцію міфопоетичних форм, наявних у літературному тексті можна представити таким судженням: архетипне творче начало, підсилене авторським міфотворчим елементом, породжує процес інтенсивної поетичної кореляції, коли одне явище не просто прочитується через інше, а структурно організується за законами іншого,

спорідненого, явища. Тож закономірно, що постмодерністські художні тексти на рівні їх поетичних мікроелементів і в їх оповідній структурованості, як здається, винятково піддаються інтерпретації в термінах міфу, ритуалу, гри, карнавальної поетики.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков: Фолио, 2000.
2. Італо Кальвіно. Паломар // Всесвіт. – 2002. – №11-12.
3. Кабкова О. Істинність магічного простору мистецтва (за романом Дж.Фаулза “Маг”) // Всесвіт. – 2002. – №11-12.

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ВИМІРИ МІЖЛІТЕРАТУРНОГО
ДІАЛОГУ РІЛЬКЕ — БАЖАН — СТУС
(НА ЕПІСТОЛЯРНОМУ МАТЕРІАЛІ)**

Самодостатність національної літератури визначається у певному сенсі її здобутками в царині перекладу рідною мовою творів митців світової величини. При цьому “важливий не тільки кількісний, але й якісний показник — збереження в інваріанті формозмістової єдності оригіналу” [3, 105]. У цьому контексті видатному австрійському поетові ХХ століття Р.М.Рільке в Україні пощастило: його твори перекладали найчастіше і справжні метри перекладу, серед яких Бажан та Стус, які теж опиралися на певний досвід. Та цьому передувала важка і кропітлива праця, зрозуміти яку неможливо без епістолярію митців. Адже їхні листи “вводять читача у потаємний, мерехтливий, загалом недоступний для чужих очей світ психології творчості. Зародження задуму, перетоплення у творчому горнілі зовнішніх вражень — життєвих, мистецьких; характер реакцій; інтенсивність спогадів; шукання контактів зі світом, з читачем” [1, 47] та критиком — і втеча в себе, те, за Стусом “самособоюнаповнення”, — в листах знаходимо багатий і єдиний у своєму роді матеріал для розуміння всіх цих невидимих, але засадничо важливих творчих процесів. А у випадку В.Стуса його епістолярій взагалі має виняткове значення для розуміння перекладання Рільке та своєрідне творче змагання з М.Бажаном. Використовуючи досвід Коцюбинської М., Ткаченка А., Соловей Е., Лановик М. та листування Стуса, ми ставимо за мету у своїй статті бодай трохи заповнити прогалину у дослідженні перекладання творів видатного австрійця та встановити неперервний культурний діалог людей різного покоління, людей, які, однак, належали одній епосі. Формування світогляду поета й художнє осмислення світу відбувалося в важливий історичний час — у задушливій атмосфері дегуманізованого західного суспільства, в якому була втрачена цілісність й органічність буття. Для Рільке єдино можливим світом став світ *відкритий*, яким, на його думку (як це не дивно), було слов’янство, в якому він прагнув віднайти гармонію й красу, втрачений органічний зв’язок між людиною і буттям. Навіть українські малюнки, образи і мотиви час від часу з’являються (як наслідок подорожей на схід) в збірках “Книга картин”, “Нові поезії”, навіть в “Дуїнських елегіях” та “Сонетах до Орфея”.

На Україні інтерес до творчості Рільке зріс у 60-70-ті роки минулого століття. Його вірші перекладають М.Бажан, М.Лукаш, Л.Первомайський, З.Піскорська, Д.Павличко. У журналі “Всесвіт” 1973 року з’явилися поезії Рільке в перекладах М.Бажана з післямовою Д.Наливайка. Принагідно зауважимо, що в той час “Всесвітові” запропонував свої переклади і В.Стус. Однак редакція віддала перевагу М.Бажанові — привілейованому поетові, державному діячеві. Звертає на

себе увагу та обставина, що молодий Стус сам тоді, ймовірно, не бажаючи, вступив у заочний творчий спір з Бажаном, який був не лише метром української поезії, але й видатним громадським діячем, якого увінчали всіма можливими нагородами. Цікаво зазначити, що після появи журнальних публікацій перекладів М.Бажана і їх окремої книги В.Стус дав їм вельми високу оцінку. “Маю прекрасну мороку — сидіти над Бажановими перекладами Рільке, фіксуючи власні втрати (їх багатенько) і набутки (їх куди менше)” [6, 57].

Перебуваючи в умовах ідеологізованої літератури, Бажан знаходив можливість “певного вивільнення” у лірико-філософських жанрах і перекладах. У таких ситуаціях чесні майстри ніби вели полеміку самі з собою (але давнім, іншим, несправжнім). На думку Е.Соловей, про полеміку М.Бажана з самим собою свідчать кращі його твори і переклади, зокрема Рільке [4, 235].

Цікавим є процес перекладу творів Рільке у В.Стуса, оскільки зберігся багатий епістолярний матеріал на цю тему. Спираючись на багатий досвід попередників, працюючи зі словниками, маючи переклади Бажана, полемізуючи з ними та порівнюючи їх з російськими, В.Стус дав українській культурі чи не найадекватніший з усіх європейських перекладів Рільке, багато чого взявши для себе особисто, для своєї творчої філософії.

Кредо Рільке — “Творець повинен бути для себе цілим світом і все знаходити в собі”, його заклик — “воскресити затонулі почування” — мовби реалізуються у Стусовому “Схились до мушлі спогадів...”, і в листах, де спогади — від віддалених, з раннього дитинства, до зовсім свіжих — панують як єдина справжня реальність.

Разом з тим Василь Стус, попри свою духовну близькість з Р.М.Рільке, гостро відчував свою власну самотність і відстороненість від свого австрійського колеги, його відмінність від себе, яку вбачав у “панськості”, “закомплексованості на квазі-аристократизмі” та в жіночності. “... що більше я читаю і працюю над Рільке — то більше розчарування в ньому, в його надто пухкому, надто панському, надто не-житньому хлібі... Не знаю чому, але такий Рільке мене дратує, надто він не вірливий, надто жіночний, а це чоловічине не пасує — навіть такому оригіналові, як він” [6, 466]. Гіркота цього висловлювання вповні зрозуміла: “табірне життя вимагало від кожного величезної мужності, особливої вірливості, якої дійсно так бракувало австрійському поетові, розніженому увагою аристократів” [3, 122].

Та попри певне розчарування В.Стус залишався вірним собі і своєму захопленню поезією Рільке. Тому переклади його творів посідають чільне місце в перекладацькій спадщині Стуса. Саме перший його табірний термін став найбільш продуктивним періодом у його праці над перекладами. У листі з табору до рідних у лютому 1973 він писав: “Рільке я перекладаю. Бо знаю, що це дуже потрібно — мені. А що це вже зробив Бажан — то нічого. Крім того, умови спонукають мене естетизуватися далі і нереалізуватися (одним словом!)” [6, 18]. При цьому Стус добре розумів, у якій мірі складним є завдання відтворення поезії Рільке засобами іншої мови. У нарисі про нього Стус підкреслював: “Перекладати Рільке дуже важко. Його поезії можуть трансформуватися тільки в дуже розвинені мови. Крім того, тема віршів поета кристалізується і змістовно, і ритмічно, і інтонаційно, і навіть фонічно” [5, 239]. Для перекладу необхідні були оригінали. Книг віршів Рільке в таборі Стус не міг мати. Залишалося одне — просити рідних і друзів переписувати їх і пересилати йому в листах. Стус, у свою чергу, надсилав дружині свої переклади, вона передавала їх на рецензію Г.Кочурові і Ю.Бадзьові. Ті ж відповідали розлогими змістовими рецензіями — з конкретними порадами і загальними міркуваннями. Зауваження тонкі і слушні, зокрема: “По словах тут не пройдеш — від слова до слова, тримаючись за по-

руччя нехисткої поетичної ідеї, яка в сонетах до Орфея часто серпанкова, а не простягнуто-лінійна” [цит. за 1, 120]. Посилання-паралелі на переклади Бажана, на російські переклади Т.Сільман, загально-філософські міркування, характерні як стереотипи епохи (зокрема, посилання на Маркса про “опредмечування” людини). В.Стус не в усьому погоджувався, висловлюючи своє розуміння діалогу з Рільке. “Як на мене, він (Юрко Бадзьо. — Л.Б.) фінал третього сонета тлумачить дещо не так (бодай не так, як той фінал я його розумію). [...] ein Nauch im nichts. Ein Wehn im Gott, то тут, по-моєму є сліди концепції поезії. Спів — не бажання, а прагнення осягнути, він є буттям і лише цим буттям й конститується, визначаючи свою стилістику через автора, що не є творцем, а співтворцем. Бо через нього, імперсонального автора, виявляється естетика світу. А світ забороняє митцеві бути особою в іншому, не космічно-буттєвому масштабі. [...]. Справжній спів — це проба вдихнути душу в порожнечу, недуховне. Поезія — це подих небуття. Це повів у Бозі” [6, 126]. Хоча ці слова і писані у 70-ті роки минулого століття, вони цілком відповідають сучасним уявленням про літературу.

Поодинокі зауваження Стуса щодо перекладів з Рільке розкидані в різних листах, де переписує свої переклади, пропонує свої варіанти тощо. Полемізує з деякими місцями Бажанових перекладів, називає іноді занадто пафосним, оберненим до читача, “немає в ньому Рількової самовистарчальності, самодоволення дуїнського жерця. Хіба ж Бажанові вдасться цей ньюансовий дриблінг, ці півчвертьтони, ця евфонія...” [6, 58]. “Перший сонет дуїнський — чи не найгірший з подачі, — знати острах першопочатку, сліди є від Сільманових шукань. [...]. Думаю, другий катрен сонету в мене ближчий до Рільке, ніж у Бажана, котрий надто довільно повівся з текстом.

У шостому я чую померлу (а не -их). Крім того, я чую так: “Страву померлій дарма покладати: і молоко вона знайде і хліб”. Бажан робить це цілком інакше. Хоч у Рільке таки: “die Toten zieht’s”” [6, 59]. Однак це були зауваження творчої особистості, фахівця, без тіні заздрощів. Про це свідчать його слова: “Читаючи переклади віршів, оригінали яких я призабув, і, звіряючись із різними рівнями пам’яті, кажу собі: переклади ці — прекрасні. Читаючи книгу — не згірш за Пастернаків варіант, але без відльотів того (“краскою карминной в нем набрано: закат, закат, закат”)” [6, 58]. Називає Бажана “найцікавішим із покоління” перекладачів Рільке.

Василь Стус звертався і до поетичних збірок Рільке різних років. Зроблений ним переклад “Народної пісні” ритмомелодійно і образно більш близький до оригіналу, аніж переклад М.Бажана. Достатньо порівняти першу строфу пісні. У перекладі В.Стуса збережено фактично всі особливості оригіналу: в першому слові наголос не на першому складі, як у Бажана, а як в першоджерелі — не акцентується; в другому та третьому вірші у Бажана два дактилі та хорей, а в Стуса — дактиль і два хорей, що є адекватним оригіналові. Свого часу він якось зауважив щодо цього: “Найбільші, як на мене, вади Бажанові — строката мова, що окошилася на стилі ряду поезій, а також його маломузичність (він чує тільки ритми маршових бубнів). От би Бажанові та Тичинене вухо” [6, 57].

Зрозуміло, перебуваючи в неволі, Стус не міг не перекласти “Пантеру” — вірш, в якому, як вдало формулює Т.І.Сільман, втілена трагедія втраченої волі [10, 35]. Та в цьому вірші наявна ще одна тема — тема незламності духу полоненої живої істоти, тема внутрішньої свободи за металевими ґратами. З усіх перекладачів найбільше наблизився до оригіналу єдиний В.Стус: у німецькій мові пантера не жіночого, а чоловічого роду, і лише Стус не зупинився перед тим, щоб відкинути пантеру-жінку та замінити її чоловіком-барсом, бо “у вірші Рільке відображена чисто вірильна, чоловіча дика енергія та воля, а не жіноча

гнучкість та ніжність пантери української” [3, 127]. Тому В.Стус волів назвати свій переклад “Барс”, увібравши в це слово всю незламну чоловічу силу, мужність, незламність та нескореність. Можна впевнено сказати, що його переклад, хоч і є найбільш конгеніальним оригіналові, виразно носить сліди власне стусівського, перепущеного через його долю, страждання:

Його погляд від мерехтіння прутів
Так втомився, що вже нічого більше не утримує.
Йому видається, ніби прутів — тисячі,
А за тисячами прутів немає світу [6, 443].

Стусівський художній простір — це не клітка у зоопарку, як у Рільке, це — тюрма з її ґратами, які, як справедливо пишуть дослідники, “стали категорією Стусового життя” [10, 126]. “Стус зосереджує увагу читача саме на них своїми повторами, які відсутні в оригіналі”:

Йому несила втоми подолати
Од миготіння нескінченних “ґрат”.
Неначе світ — це “ґрати”, “ґрати”, “ґрати”,
Помножені в очах у вістоґрат [там само].

Українське слово “ґрати” несе в собі більш сильну конотацію, аніж його російський еквівалент “решетка”, оскільки в українській мові існують синоніми “ґрати” і “решітка”, перший з яких використовується головно для позначення загород на вікнах, дверях і т.п. і частіше асоціюється з поняттями “в’язниця”, “неволя”.

Прочитована строфа — це психологічний автопортрет перекладача-в’язня, для котрого весь зовнішній світ звівся до прутів на вікнах, на воротах. Металеві пруті решітки стали категорією Стусового життя. Та в цих же рядках відчутна і та велика воля (*der grosse Willen*), яку ніхто не може придушити. Стус мав право написати: “Шкода, мій світ є інший від того, в якому жив Рільке” [7, 174]. Ці світи — світи Рільке і Стуса — зіставити неможливо. Можна зіставити хіба їх прагнення повністю реалізувати своє призначення.

Отак для Стуса листи, особливо до рідних, в умовах табору й заслання були гарантією, що збережеться те, чим дихав і жив. “Подекуди вони спиймаються як конспект — з цитатами, посиланнями, рефлексіями з приводу прочитаного” [1, 132]. Весь цей епістолярний матеріал видається таким неспівзвучним ситуації, в якій постав. Ведеться спокійний фаховий діалог — конкретну ситуацію зігноровано. З листа до дружини від 10 серпня 1981р.: “... другий бік культури — репараційний, компенсаційний: вона рятує людину од загрузання в часі, і в “зlobі дня”. Вона береже людський дух — аби був неуярмлений в часі, аби — як і належить духові — витав, ширяв над” [6, 392].

Варто задуматись: звідки у В.Стуса така глибока й стійка зацікавленість поезією Рільке, така наполегливість у її освоєнні й перекладанні? У своїй основі творчість австрійця пов’язана з глибинною традицією німецькомовної поезії, яка “характеризується передусім філософською наповненістю, заглибленістю, і водночас — інтенсивним ліризмом, широтою його діапазону й експресивністю. Звідси — схильність до напруженого і проникливого ліричного переживання не лише особистих радостей і печалей, а й усієї повноти буття, його духовних реальностей, включаючи й світ філософських абстракцій. Усе це було близьке й духовному складові Стуса.

Тому для нас, людей ХХІ ст., художній переклад постає передусім у своїй “культурній, естетичній, історичній, просвітницькій, нарешті, пізнавально-комунікативній, інформаційній ролі” [8, 5] як універсальний засіб спілкування та взаємозбагачення народів, культур, цивілізацій, як унікальний спосіб взаємо- та самопізнання кожної нації, людської спільноти та окремої особистості і, отже, як

уведення тих чи інших культурних реальностей у всесвітній контекст і в прямий діалог, а епістолярій якраз допомагає розібратися у глибинах цього процесу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Коцюбинська М. "Зафіксоване і неплінне": Роздуми про епістолярну творчість. — К.: Дух і Літера, 2001. — 300с.
2. Рільке Р.М. Думки про мистецтво і поезію. — К.: Мистецтво, 1986. — 293с.
3. Райнер Марія Рільке і Україна: Наукові студії про Р.М.Рільке. Переклади його творів. — Дрогобич: Вимір, 2002. — Вип.1. — 331с.
4. Соловей Е. Українська філософська лірика. — К.: Юніверс, 1999. — 368с.
5. Стус В. Твори. У 6-ти томах. — Л.: Просвіта, 1994. — Т.4.
6. Стус В. Твори. У 6-ти томах. — Л.: Просвіта, 1997. — Т.6 (додатковий), кн.1.
7. Стус В. Твори. У 6-ти томах. — Л.: Просвіта, 1997. — Т.6 (додатковий), кн.2.
8. Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі Антологія / Упоряд. і авт. передмови М.Н.Москаленко. — К.: Дніпро, 1995. — 693с.
9. Ткаченко А. Різномовні переклади одного вірша як матеріал компаративіста // Літературознавча компаративістика: Навчальний посібник / за ред. Р.Гром'яка. — Тернопіль: ТДТУ ім.В.Г.Напока, 2002. — С.318-335.
10. Чайковский Р.Р., Лісенкова Е.Л. "Пантера" Р.М.Рільке в руських перекладах. — Магадан: МАОБТИ, 1996. — 132с.

**СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ.
ТРИ ПЕРЕКЛАДИ З Р.М.РІЛЬКЕ**

Серед розмаїття творчих зацікавлень визначного українського поета Святослава Гординського дослідників приваблюють його поетичні переклади. С. Гординський перекладав з Горація, Мікеланджело Буанаротті, Франсуа Війона, Андре Шеньє, Віктора Гюго, Леонта де Лілля, Шарля Бодлера, Жозе Марія Ередія, Поля Верлена, Гійома Аполлінера, Поля Валері, Франсуа Моріака, Еміля Верхарна, Райнера Марія Рільке та інших. Як підкреслює відомий львівський літературознавець І.М.Ільницький, “тут спостерігається той самий спектр всеохопності зацікавлень (класичність і неокласичність, романтизм і модернізм), а не культивування якогось одного напрямку, тобто та сама різностильовість, що притаманна цій оригінальній творчості і мала засадничий, а не еклектичний характер” [3, 13].

Головна проблема, яка стояла перед нами в процесі аналізу перекладів С.Гординського з Р.М.Рільке, – це важливе питання перекладознавчого характеру: чи переклади українського мистця є адекватними оригінальним поезіям геніального Рільке? Ця проблема має не лише наукове значення, але й суто практичне може стати у пригоді всім, хто вивчає творчість австрійського мистця, її неповторність і своєрідність, адже коло тих, кого приваблює творчість Рільке, з кожним роком зростає.

У цій роботі ми опираємося на доробок відомого рількезнавця Д.С.Наливайка (зокрема, на такі статті про Р.М.Рільке, як “Поезія Райнера Марії Рільке”, “Українські мотиви в поезії Рільке”, “В пошуках єдності зі світом і людьми”, а також роботу філософського спрямування “Істина і таємниця мистецтва”, в якій автор дає глибинне проникнення не лише в поезію Рільке, але й аналізує його мистецькі погляди). Спорадично використано ідеї відомого українського літературознавця К.О.Шахової, а також матеріали, які вміщені в посібник “Бібліотека тижневика” – “Орфей ХХ століття Райнер Марія Рільке”, що вийшла друком 2000 р. (книга восьма).

Основне завдання – відповідно – і провідну мету вбачаємо у глибинному аналізі перекладів з Рільке, що їх здійснив С.Гординський, а також у дослідженні ритмомелодики, графіки, характерів ліричних героїв і суб’єктів, композиції та архітектоники перекладів.

У процесі дослідження передовсім з’ясовуємо проблему концептуальності поетичних форм текстів Рільке та адекватності їх відтворення у перекладах С.Гординського. Досліджено переклади чотирьох текстів Рільке: “Пророк” (“Ein Prophet”), “Поет” (“Der Dichter”), “Живу я життям...” (“Ich lebe mein Leben”), і “Лебідь” (“Der Schwan”).

“Пророк” (“Ein Prophet”) починається з містичного портрета ліричного суб’єкта. Портрет пророка, його обличчя, очі, брови, слова, які він виголосить, –

все це повинно створити відповідний ефект – тремтіння тих, хто чує і бачить пророка. Проте перекладач чомусь усуває образ лица. Слова, які мають величезну силу, в перекладах “стають до лав”, що відповідало б військовим діям:

Ausgedehnt von riesigen Gesichtern,	Широко розкриті у видіннях,
hell vom Feuerschein aus dem Verlauf	в огнеблисках від судних розправ,
der Gerichte, die ihn nie vernichten,	– що його не спалюють в горіннях,
sind die Augen, schauend unter dichten	очі ці, заховані у тінях
Brauen. Und in seinem Innern richten	брів навислих. А в його глибінях
Sich schon wieder Worte auf,	вже слова стають до лав,

nicht die seinen (denn was wären seine und wie schonend wären sie vertan)	не його (його були б даремні, він ощадно б їх ховав, на дні),
andre, harte: Eisenstücke, Steine, die er schmelzen muß wie ein Vulkan,	інші, важчі: груди, криці, кремні, як вулькан він стоплює в огні,

um sie in dem Ausbruch seines Mundes auszuwerfen, welcher flucht und flucht; während seine Stirne, wie des Hundes Stirne, <i>das</i> zu tragen sucht,	аж їх вибух уст порозкидає, що кленуть, кленуть на всі світи, в час, коли чоло його шукає, як чоло собаки, те нести,
--	---

was der Herr von seiner Stirne nimmt: <i>що</i> Господь з чола свого змів: Dieser, Dieser, den sie alle fänden, folgten sie den großen Zeigehänden, die Ihn weisen wie Er ist: ergrimmt.	Той це, Той це, що його всі гнали, Та під тим дороговказом стали, що на нього вказує: весь гнів.
[6, 206]	[6, 207]

Намагаючись якомога точніше зберегти мовносемантичну фактуру оригіналу (хоча це йому також не завжди вдається), С.Гординський втрачає при цьому специфічну образність, бо, як відомо, “найважчим і найважливішим у перекладі є не лінгвістичний, а художньо-образний момент, тобто здатність перекладача відтворити образний світ твору” [5, 735]. Він добре переклав мотив *тяжких слів*, носієм яких є герой – виконавець волі Його. Український поет відчув подвійну місію пророка: бути самим собою й носієм волі Господа.

Водночас те, що органічно і природньо звучить німецькою мовою з притаманним їй особливим порядком слів, виглядає дещо штучно у перекладі українською. Гординський зберігає графіку: всі строфи оригіналу не є синтаксично завершеними, те саме спостерігаємо у перекладі – повтори окремих лексем, введення в дужки. Але головне полягає в тому, щоб переклад хвилював так само, як і оригінал. Існує думка, що “перекладач у прозі – це раб, а перекладач у віршах – суперник!” [2, 189]. І це дійсно так, але це не означає, що перекладач повинен зробити свій переклад кращим, ніж оригінал, але рівноцінним. Читати переклад Гординського подекуди важко через відсутність адекватних лексем. Він перекладає “Feuerschein” як “огнеблиски”, а замість “grosse Zeigehände” пропонує таке слово “дороговказ”.

Ніхто з українських перекладачів не вводить у тексти своїх перекладів з Рільке німецькі слова, а навпаки – намагається в лексичному плані за будь-яку ціну надати перекладам “українського смаку й аромату”. Це стосується головно лексики, бо графіка й фігури поетичного синтаксису, як правило, зберігаються; зберігається й ритмомелодика оригіналів. Не можна не погодитись з думкою О.Ілюшина про те, що “всілякі українізми у перекладах з української, як і латинізми у перекладах з латинської або германізми у перекладах з німецької, якщо їх з умінням увести в текст, покликані передати чужомовну чарівність оригіналів” [4, 243].

Поезія “Поет”(“Der Dichter”) присвячена темі самотності, неприкаяності мистця. Таким стрижневим словом у Рільке стає “allein”. Гординський усуває його, а це відбивається на загальній думці Рільке, яка щораз виникає в окремих текстах. У переліку того життєво важливого, чого позбавлено поета, на першому місці кохана, люба (“die Geliebte”), у Гординського – житло, домівка. У першій строфі у Рільке три запитання, а це нагнітає відчай, безвихідь, а переклад зберігає лише одне. Перекладач змінює і тональність другої строфи: поет стверджує відсутність всього найдорожчого для людини, перекладач запитує: “Де на світі житло має?” Непотрібною є й заміна множини у Рільке – “alle Dinge” – на одинину: “кожна річ”. Це призводить до певного порушення поетичної логіки: речі від дотичності до поета стають багатими і відтак роздають це багатство іншим:

Du entfernst dich von mir, du Stunde.
Wunden schlägt mir dein Flügelschlag.
Allein: was soll ich mit meinem Munde?
mit meiner Nacht? mit meinem Tag?

Ти тікаєш, години, без тям.
Помах крил твоїх палить огнем
Тільки ж: що я з моїми устами,
що з ніччю моєю, з днем?

Ich habe keine Geliebte, kein Haus,
keine Stelle, auf der ich lebe.
Alle Dinge, an die ich mich gebe,
werden reich und geben mich aus.

Де на світі житло моє?
Любки й дому собі не найду я.
Кожна річ, що себе їй дарую,
багатіє й мене роздає.

[6, 208]

[6, 209]

Знову перекладача підводить його українізована лексика: *тікаєш... без тям, любка, багатіє* тощо. У М.Бажана, який також переклав цей вірш Рільке, якось краще – тепліше, проникливіше: “Де мій притулок, тепло і любов?”[1, 519].

Текст “Живу я життям...” (“Ich lebe mein Leben”) убирає в себе чимало засадничих принципів авторського кредо: розмитий час і місце, значущість світу речей, прагнення до мети, наявність мети, вічність руху, невизначеність ліричного героя у земному бутті, у Dasein’і, багатозначність суб’єкта висловлювання, його сумніви, але впевненість і віра у вічне життя (jahrtausendelang). Лексика перекладу не викликає заперечень, вона досить спокійна й патетична. Проте викликає зауваження побудова речень. Важко зрозуміти сенс: “над світу речами всього”. Тут відсутня інверсія, але є недосконале намагання бути точним:

Живу я життям у зростаючих колах
Над світу речами всього,
Останнього хай не звершу я ніколи,
Та сповнити прагну його.

Кружляю круг Бога, круг вежі високої,
Спрадавна, од віку віків,
І сам ще не знаю, – чи буря, чи сокіл я,
Чи тільки високий спів.

[6, 211]

Зазвичай точний у передачі графіки оригіналів, С. Гординський порушує тут манеру Р.М.Рільке, починаючи після коми новий рядок з великої літери, а не з малої, як в оригіналі. Порушені деякі смислові нюанси: “den uralten Turm”, що означає “древня вежа”, перекладено як “висока вежа”, а це розмиває смисловий зв’язок із вічністю. Кінцевий рядок цього тексту – стислий концепт – почуття власної значущості поета. У перекладі ж це твердження приземлюється, позбав-

ляється високого сенсу: “ein großer Gesang” – “великий спів”, тобто відверте визнання свого покликання. Словом *тільки* перекладач змінив і сенс, і звучання.

У видання “Святослав Гординський. Колір і ритми” не увійшов ще один текст Рільке – “Лебідь” (“Der Schwan”) [6, 213]. Текст має паралельне розуміння сюжету, яке вже не стосується гордої птиці: людина може проявити себе повністю лише у притаманних їй – людині – умовах. Тобто людина повинна мати своє місце на землі, свій Dasein. Перші рядки саме свідчать саме про це, тут йдеться не лише про лебедя, непомітно, органічно людське переходить у пташине. Красивий шляхетний птах втрачає свою грацію у незвичкій стихії.

Твір має три строфи – дві терцини й одну секстину. У перекладі після першої терцини йде суцільний текст. Дуже добре схоплено плавність, мелодику оригіналу. Вона передає велич чарівної птиці, коли та потрапляє у своє середовище:

Це зусилля – без певного чину
Важко, зв’язано йти навмання.
Нагадало ходу лебедину.

Смерть натомість – з-під ніг вислизання
Грунту, де ми стояли щодня
Це несміле його присідання
Біля вод, які лагідно приймуть,
Проминанням щасливим обіймуть
І покотять вали без мети,
А тим часом упевнено, звично,
Більш дозріло щораз і велично
Й незворушно він зволить пливти.

Цей текст – спогад ліричного героя, його нагадування комусь, з ким колись спостерігали чийсь тяжку ходу, що нагадувала лебедину, коли птах такий безпомічний на слизькому ґрунті. Текст-спогад, текст-зіставлення. Переклад “Лебедя”, можливо, кращий за інші переклади С.Гординського саме завдяки проникливій ніжності й точно відтвореній мелодиці. Тому погоджуємося з М.Ільницьким, який пише, що “С.Гординський не боїться стати на двобій з блискучими майстрами перекладацького мистецтва в інтерпретації шедеврів світової поезії. Тут він має рацію” [3, 14].

У процесі аналізу згаданих текстів ми дійшли певних висновків щодо характеру здійснених Гординським перекладів. Ці переклади вирізняються щирим прагненням до адекватності. Перекладач, зокрема, передає:

діалогічність текстів Рільке;

їхнє філософське та світоглядне тло;

тонку містичну забарвленість оригіналів, деяку ірраціональність і утаємниченість, особливо стосовно тексту “Пророк”;

відтворено також багатогранність характеру ліричного героя, нюанси психологічного стану, особливо в тих моментах, коли ліричний герой максимально наближається до постаті самого автора;

не уникнув такого складного мотиву в поезії Рільке, як сакральний мотив. При всій його суперечності та неоднозначності, Гординський обрав трактування в традиційному, релігійному сенсі: творити – значить служити Господу, поет – носій волі Господа;

як і інші перекладачі українською Гординський не уникнув певної українізації лексичного багатства оригіналів, їхньої мелодійності і співучості. Це особливо відчутно при перекладі “Лебедя”. У дослідженні перекладацької майстерності

С.Гординського нам дуже стала у пригоді стаття М.Ільницького “Навала форм, і почуттів, і почувань, і слів...”, яку він присвятив аналізу творчості Гординського – “Колір і ритми”.

У перспективі бачимо всього Рільке в українських перекладах поруч із оригіналами, наявність наукового коментаря. Таке видання допомогло б усім шанувальникам Рільке, тим, хто вивчає його творчість, наблизитись до мистецької неповторності геніального поета.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бажан Микола. Твори в чотирьох томах. Переклади. – К.: Дніпро, 1985. – Том другий.
2. Жуковский В.А. О басне и баснях Крылова // Жуковский В.А. Эстетика и критика. – М., 1985.
3. Ільницький М. Нава́ла форм, і почуттів, і почувань, і слів... // Гординський Святослав. Колір і ритми. Поезії. Переклади. – К.: Видавництво “Час”, 1997.
4. Илюшин А.А. Перевод художественный // Введение в литературоведение. – М.: Academia, 2000.
5. Раренко М.Б. Перевод художественный // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПКи “Интелвак”, 2003.
6. Текст оригіналу й перекладу взято з видання “Райнер Марія Рільке й Україна. Наукові студії про Р.М.Рільке та переклади його творів. – Дрогобич: “Вимір”, 2002. – Вип. I.

ОБРАЗИ-СИМВОЛИ У ЗБІРЦІ П.ТИЧИНИ “СОНЯЧНІ КЛАРНЕТИ”

Творчість П.Тичини досліджували уже кілька поколінь літературознавців, але вона завжди залишається актуальною, у ній є ще багато незаповнених лакун, які спонукають дослідників до нових пошуків. У нашій роботі ми об'єднаємо теоретичну базу (праці Галича, Гундарової, Лосєва, Нямцу про символ і символізм), практичні дослідження творчості П.Тичини (Барки, Лаврінєнка, Новичєнка, Стуса), наукові роботи на тему етнопсихології (Братко-Кутинського, митрополита Іларіона, Яніва). Поєднавши і узагальнивши їх, ми спробуємо дати класифікацію образів-символів у збірці П.Тичини “Сонячні кларнети” та проаналізувати ряд символів, звертаючи особливу увагу на специфіку їх творення та побудови. Для цього ми розглянемо вплив етнопсихологічних чинників, стильового напрямку, індивідуально-авторських особливостей на творення і побутування авторських, релігійних і архетипних образів-символів у автора. Нашим завданням буде прослідкувати, як у цих образах-символах поєднується кілька планів – горизонтів та паралелей, як Тичина накладає на релігійні, індивідуально-авторські та навіть символи-архетипи власне традиційне українське значення. Також ми не обминемо увагою вплив етнопсихологічних чинників на творення і вживання Тичиною образів-символів та звернемо особливу увагу на символіку кольору у автора.

Поняття символу в літературі і мистецтві є одним із найбільш туманних, невизначених і суперечливих. Його часто плутають із “знаком”, “алєгорією”, “ємблемою”, “персоніфікацією”, “типом”, “міфом” та ін. Але, звичайно, символ як предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища та має філософську смислову наповненість, має свої характерні риси та особливості, як то: символ речі є одночасно її змістом, узагальненням, законом, закономірною впорядкованістю, внутрішньо-зовнішнім вираженням, структурою, знаком та взаємопроникненням означуваної речі і властивої їй ідейної образності.

Символ тісно пов'язаний з наукою, міфом, вірою, поезією але не зводиться до них, а тяжіє до певного узагальнення, що проявляється на конкретному образі. За визначенням Аверінцева, “категорія символу робить акцент...на виході образу за власні межі, на присутності певного смислу, тісно злитого з образом, але усе ж йому не тотожного”. При цьому предметний образ та глибинний смисл виступають у структурі символу як неможливі один без іншого і розведені між собою. “Переходячи у символ, образ стає прозорим, ідея “просвічує” крізь нього, дана саме як смислова глибина, смислова перспектива, яка потребує важкого “входження” [6].

Художні образи набувають символічного змісту за двох умов. По-перше, тоді, коли зображуваний автором предмет вже сам по собі є символом (традиційні символи). Друга ж умова, за якої зображуване може стати символом, передбачає набуття символічних ознак безпосередньо в процесі самого зображення (індивідуально-авторські). Та в більшості випадків символ є архаїчним (традиційним), бо наявна у ньому ідея завжди відповідає архаїчній стадії розвитку свідомості. Тому щоразу, коли сучасна людина використовує символічне мислення, вона змушена пробуджувати в собі людину архаїки, яка мала таку властивість, яку антрополог Луї Леві-Брюль визначає як “містична співучасть”, або інакше, “почуття приналежності до природи, яка, як і вона, має душу і перебуває в динамічній рівновазі” [14]. Однак слід зауважити, що окрім універсальних архетипів культури є і етнокультурні архетипи, що являють собою константи національної духовності та виражають і закріплюють головні властивості етносу як культурної цінності [16].

Головне завдання символу – пов’язати земне та емпіричне з вічним, з глибинами душі, допомогти людині осягти Ідею. Тому щоби засвоїти мову символів, треба, по-перше, сприймати їх інтуїтивно, по-друге, “забути” про їх буденні, звичні значення, і, по-третє, абстрагуватись від особистого інтелектуального багажу, забути своє, “сучасне”, розуміння речей. А так як символи, як правило, багатозначні, треба знаходити можливість їх трактування в заданому контексті.

Явище українського символізму початку ХХ століття складалося під впливом кількох чинників, як національних та історичних, так культурних і психологічних. Серед них особливо важливими є, по-перше, момент розмежування з народницькою ідеологією і стилістикою; по-друге, тяжіння до організованих форм самовираження (альманахи, збірники, дискусії); по-третє, суголосність естетичного модернізму з ідеалами модерного політичного й культурного націотворення, по-четверте поліструктуралізм модерністського мислення [7].

Насамперед наголосимо, що український символізм був наскрізь індивідуалістичною течією, мав гуманітарний характер і фіксував увагу передусім на феноменах відчуження, на прагненні осягнути безконечне, на потребі гармонізації між Я і Ти, між Я і Всесвітом, між Я і не Я.

Естетика символізму характеризувалась також руйнуванням межі між суб’єктом і родом, особою і соціумом, свідомим і несвідомим, високим і низьким, моральним і прекрасним.

Серед прикметних рис символізму Єфремов виділяє формалізм (“прийоми мистецтва поглинули саме мистецтво”), містичний зміст (середньовіччя, магічність), загадковість (“в поезії повинна бути загадка”, цитує він Малларме), прагнення витворити якесь всеоб’ємне, універсальне мистецтво, яке має на меті одночасний вплив на всі чуття людини” [9]. Окрім того, він фіксує в українському символізмі особливу функцію слова (“схиляння на колінах здійснюється саме перед словами, перед абстрагованою, а не реальною красою”), еротизм та індивідуалізм.

Одним із найяскравіших представників українського символізму можна по праву вважати Павла Тичину. Ще за життя цього “найоригінальнішого з поетів двадцятип’ятиліття (1900-1925)” (Зеров) його перша збірка “Сонячні кларнети” здобула високу оцінку, і саме завдяки їй Тичину вважають “чи не найбільшим тогочасним поетом слов’янського світу, а його поетичну техніку – не менш складною за техніку Райнера Марії Рільке чи Поля Валері” (Гатов О.). Підсумовуючи свої студії над поетикою Тичини, Степняк М. робить висновок: “Спираючись на лексичні запаси й строфічні схеми модерністів, автор “Сонячних кларнетів” утворив нову поетичну схему, досі невідому українській поезії” [19]. Ця система – символізм, який пішов іншим шляхом від російського

символізму, так званий “клярнетизм”; спершу як український варіант міжнародного символізму, а потім як цілком власний синтез поетичного стилю” [1]. На думку Найдана Н., він частково перегукується з концепцією російського поета Михайла Кузьміна про “кларізм”(відчуття ясності і зовнішньої простоти). Кузьмін відкидав непрозорий згущений стиль російських символістів, і надавав перевагу свіжому й легкодоступному стилю у поезії. Тичина ж намагався творити поезію, яка би поєднувала стилістичну прозорість з чистим наскрізним звучанням кларнета [20].

Метою нашого дослідження є аналіз образів-символів у першій збірці П.Тичини – “Сонячні кларнети”.

Усі образи – символи збірки “Сонячні кларнети” можна умовно класифікувати як:

індивідуально - авторські (арфа, Сонячні Кларнети, Золотий гомін, народ, Я);
релігійні (Мати Божа, Ісус, Бог, жертва, дзвін);
образи - архетипи (весна, гроза, хмара, вітер, сонце, голуб, ворон, квітка, колос) та інші.

Звісно, заслуговують значної уваги і символічні музичні образи та особлива тичинівська символіка кольору.

Особливістю художньо-образної символіки Тичини є специфіка її творення. Переосмислювальна виражальна система поета ґрунтувалась на зближенні “емоційних станів” природи і людини. Коли ж перед ним постало завдання виразити соціально-значимий художній зміст, він розширив паралель природа-людина до паралелі природа-соціальне явище. Більшість поезій збірки “Сонячні кларнети” побудовані за цим принципом глобального перенесення, коли художній образ, який означав природне явище і був усталеним фольклорним образом, у Тичини ставав містким символом.

Також варто звернути увагу на етнопсихологічні чинники при творенні і використанні Тичиною образів-символів. Адже, як стверджують дослідники етнопсихології (Братко-Кутинський, Віконська, Донцов, Костомаров, Кульчицький, Липа, Мірчук, Янів та ін.), українцям, на відміну від представників інших націй, властиві особливі риси характеру, що утворились під впливом специфічних расових, геопсихічних, історичних, соціопсихічних, культуроморфічних та глибинно-психологічних чинників. Це, перш за все, вибуялий індивідуалізм (перевага особистого над загальним – у збірці значна перевага займенника Я над іншими), поетичність, ліризм, мрійливість, релігійність, пасивність, замилування природою. Ярема Я., спираючись на праці Юнга, вказує на приналежність українців до інтровертивного типу психіки. Характерними рисами його є “звернення уваги на власне нутро, а не на світ об’єктів”, суб’єктивізм, ідеалізація, відчуження від дійсності, релігійні захоплення й творення нових світоглядів [22]. Також виявом інтровертизму Ярема вважає самоізоляцію, утікання у внутрішній світ і пасивність.

Всі ці особливості яскраво виражені у збірці “Сонячні кларнети” Павла Тичини.

Для прикладу звернемося до центрального індивідуально-авторського символу збірки – Сонячних кларнетів. У цьому образі автор подає своє розуміння космології як єдності трьох світів: божественного, морального та матеріального (порівняйте з теорією про “три світи” духовного наставника і вчителя Тичини – Г.Сковороди). Дух, ідея, природа, людина – все тут злите воедино, все, взаємодіючи, творить Гармонію. Поет, не заперечуючи ні язичництва, ні філософського пантеїзму, ні християнської релігії, творить свою особливу космогонію, яка бере початок із народної традиції, філософських роздумів мислителів минулого та геніальних передчуттів самого Тичини. Дослідники творчості

Тичини по-різному трактували символ Сонячних кларнетів – і як “радінний гімн природі, за яким прозирає вагнерівська ідея про те, що першоосновою всього живого й мертвого були музика, її звуки, тони і фарби вічно рухливої матерії” [15], і як “перетвір з пресвітлої ласкавости небесного дня, що оточує в Євангелії образ Ісуса Христа” [2]. Деякі дослідники схильні вбачати у образі Сонячних кларнетів пантеїстичний образ сонця в його постійній ясності і животворчій теплоті, з невичерпною щедрістю його променів, інші трактували його з християнської точки зору – як “сяйво, взяте від надсвітнього ореолу навкруг образу Христа і перетвореного у світляну алегорію вселенського гамонійного ладу” [3]. Донцов Д. розшифровує символ Сонячних кларнетів через призму етнопсихології і вбачає у ньому вплив властивого українцям сентименталізму та ідеалу спокою як життєвого стилю [8]. А цей ідеал непорушності призводить до того, що “краса сучасної провідної верстви українців була не в стремління до здобуття, а в тузі за ідилією, за збереженням того що є” [8]. Критикуючи “Сонячні кларнети” Тичини, він додає свою інтерпретацію: “Не Зевс, що панував над світом, Пан – символ його окультної сили, що є у вічній русі, Голуб-Дух, що створив з хаосу світ, Гнів – що хоче його зруйнувати, - всі ці боги були занадто перейняті волевым первенем, щоб заімпонувати мертвим власникам “мертвих душ”...Ім треба було “сонячних кларнетів”, тихого муркотіння kota під грубою, або мрійливого патосу цвіткуну”.

Як на мене, у всіх цих, таких різних точках зору, є раціональне зерно, і всі вони заслуговують на увагу. Адже символ, тим паче, такий обширний і змістовний, не можна розшифровувати однозначно, раціонально, бо, згідно із каноном Стефана Маллярме, “...назвати предмет – значить знищити; нав’ювати – сугерувати його значить творити”.

Не менш цікавим і насиченим є символ Золотого Гомону з однойменної поеми. Розшифрування його почнемо із аналізу національної кольористики, яка, безперечно, причетна до символіки та енергетики твору. Золотий та блакитний кольори, переважаючи у поемі, є національними українськими барвами і символізують різні іпостасі Трійці. Золотий – це колір астрального чоловічого вогню (сяйва, енергії), він спрямований на божественний порядок, на космічні закони і є знаком батьківської іпостасі Святої Трійці. Український менталітет усвідомлював роль астрального вогню в найрізноманітніших життєвих – боротьбі зі злом, підтримці у стражданні, відродженні. У поемі Тичини золота барва є символом чистоти, щастя, відродження (Золотий гомін, золоті човни предків, золоте сонце, золоті джерела). А конкретніше, у символі Золотого гомону Тичина малює злиття бажань всіх українців в єдине, відгомін їх радості і щастя від проголошення Центральною Радою незалежності України. Золотий гомін – це символ яскравий, потужний і місткий. Він поєднує в собі язичницьке захоплення божеством Сонця (“предки жертви вогню приносять – і того золотий гомін”), християнське Боже благословення (“за всі роки неслави благословляв хрестом Опромінений, Ласкою Божою в серце зраниений Андрій Первозванний”) та розквіт людських сердець від усвідомлення вибореної незалежності України (“:здрастуй! Здрастуй! – сиплеться з очей. Тисячі очей...”).

Не менш оригінальними та об’ємними є релігійні образи-символи у “Сонячних кларнетах”. Особливістю їх є, перш за все, неоднозначність і глобальне перенесення ознак, багатомісність та насиченість їх як філософським, так і соціальним, релігійним, історичним, національним змістом. Звичайно, вершиною переосмислення Тичиною християнських символів, вважають цикл “Скорбна мати”. Автор поєднує у творі два часи – біблійний (час вічності) та сучасний (Україна часу революції, громадянської війни), які взаємопроникають, взаємодіють, витворюючи у синтезі картину філософського трагізму буття. Поет присвятив

цикл поезій пам'яті своєї матері, але, безперечно, образ-символ Богородиці тут багатозначний – це і мати земна, і Божа Мати, і Мати-Україна, яка в тузі заламує руки над полями боїв, рясно политими кров'ю:

... Не будь ніколи раю
у цім кривавім краю. [“Скорбна мати”; 20, 100].

Будучи вічним, релігійним образом, образ Богородиці у творі є виразно не-обароковий, український – навіть зорозво перед нами постає не жінка-юдейка, а стражденна, боса, із “безкровними, як лілеї”, руками матір-українка, яка шукає свого вбитого сина на полях бою, на які перетворилась от уже вся Україна. “Цей образ матері, матері України, Богоматері, нищеної братовбивством і зрадницькою рукою сусідів, - пише Ю.Лаврінченко, - помандрує із “Соняшних кларнетів” через твори найбільших талантів – Хвильового, Головка, Косинки, Осьмачки, Яновського, Бажана, Сосюри і навіть неокласика Рильського” [12]. Образ Христа у “Скорбній матері” також глибоко символічний та багатозначний. Це, перш за все, релігійний символ Спасителя, який вдруге повернувся на землю, на Україну, аби врятувати її, дати людям надію на волю. Але поряд із таким трактуванням образу-символу розп'ятого Ісуса Христа яскраво проглядається і другий – уособлення придушеного національного відродження, яке втопили у крові:

Ідіте на Вкраїну,
Заходьте в кожну хату –
Ачей вам там покажуть
Хоч тінь його розп'яту.[“Скорбна мати II; 20, 98”].

Очевидний також і символ “Янголів на небі”, у якому автор змальовує сильних світу цього, які про трагедію на Україні “Не чули і не знали”.

Таке поєднання у “Скорбній матері” двох горизонтів – біблійного і національно-історичного знову ж вказує на своєрідність вживання Тичиною релігійних символів, що полягає у накладанні на вічні образи суто українського змісту.

Загалом, образ-символ Бога зустрічається у збірці “Сонячні кларнети” неодноразово, і у кожній поезії має різне, іноді навіть суперечливе звучання. Наприклад, у поемі “Золотий гомін” образ Бога зустрічається двічі і має діаметрально протилежне значення: з одного боку, Творець через Андрія Первозванного, “ласкою Божою у серце зраненого”, благословляє Україну, а іншого – “безумний бог” ставить на коліна калік. Символ Господа – байдужого до людських страждань, Тичина вживає у поезії “Світає” та циклі “У собор”, але якщо у першій імені Творця, який “ранить у серце мечами”, немає, а образ вгадується через засилля релігійної лексики (фіміам, піп, молитва), то в циклі “У собор” молодий поет, у якого “заридала в серці віра і вжахнулася душа”, розчарований у відсутності небесної помсти за тисячі невинних жертв, стверджує, що Бога немає. Натомість він вірить у всесильність і могутність природи як вищої краси і справедливості:

За частоколом –
Зелений гімн.
Зоставайтеся, люди,
З своїми божками! [“У собор”; 20, 76].

У такому запереченні “божків” і, натомість, піднесенні вищої гармонії природи, ми знову вбачаємо риси суто тичинівського клярнетизму, який, “уміщаючи в серці людині Бога і всесвіт, вмщує в те серце і темні первені та відповідальність за них” [17] і суто українське підсвідоме поєднання Бога і природи, сприйняття Творця як життєдайної стихії, відгуки прадавнього анімізму та політеїзму.

Своєрідно використовує Тичина релігійні образи-символи у поезії “Іще пташки...”. Тут він поєднує воєдино вже три сфери: релігію, історію та природу. “А в небі свариться вже хтось” – це водночас і картина початку зливи, і Божа пере-

сторога, і тривожне передчуття скорого кровопролиття на братовбивчій війні. “Завіса чорно-сиза”, яка спочатку “пів неба мовчки зап’яла”, а потім “роздерлась пополам” також зорозово представляє зтягнуте свинцевими грозовими хмарами небо, та разом з тим є “Господньою тінню” і підсвідомо порівнюється із роздертою завісою храму одразу після смерті Ісуса на хресті (Єв. від Матея, 27:51). Та разом із цими двома планами виразно проглядається і третій – історичний, при якому символіка трактується так: Боже прокляття на Україну – війна, революція, вогонь і смерті повинні відбутися, “жертва принесеться”, відплачуть своє трави і “старі верби”, що “моляться в сльозах”, віддзвонить дзвін в селі – і, наче після зливи, омита і оновлена, постане Україна, і знову сіятимуть спокій “сріблясті голуби на небесах”.

У збірці активно діють й інші релігійні символи (жертва, дзвін, хрест), які також є багатозначними і багатоплановими, поєднують у собі загально-релігійне, етнічно-українське, соціально-історичне та індивідуально - авторське значення.

Не менш багатогранно і своєрідно використовує Тичина у “Сонячних кларнетах” традиційні символи – архетипи. Це ті ментальні структури, з яких складається колективне підсвідоме, це “вроджені ідеї чи спогади”, які є спільними для всього людства (К.Г.Юнг). Але навіть у таких архетипних, загальнолюдських символах, як грім, сонце, гроза, хмара, вітер, туман, колос, квітка, птах та ін., вжитих у збірці “Сонячні кларнети”, ми помічаємо яскраве відбиття традиційної української символіки та індивідуально-авторського бачення, викликаного історичними подіями та соціальними чинниками.

Наприклад, символ хмари, широко поширений у першій збірці Тичини, звичайно, багатозначний, і несе як архетипне значення, так і традиційно-українське, історико-соціальне, еміційно-психологічне, індивідуально-авторське навантаження. Прослідкуємо: у Юнга архетип тіні (хмари) представляє подавлену, темну, погану та тваринну сторону особистості. Тінь містить наші соціально заборонені сексуальні та агресивні імпульси та аморальні думки, але і має позитивні якості – є джерелом життєвої сили, спонтанності і творчого начала в житті індивіда [21]. Схоже тлумачення символу хмар подає і словник символів – як посередників між небом і землею, туманність, невизначеність, меланхолію та печаль, почуття непевності. [10]. В українській народній творчості символ хмар двозначний: з одного боку, це джерело плодючої сили, одне з уособлень Бога, а з другого – місце проживання злих істот, що намагаються закривати сонце, уособлення ворогів [11]. Окрім цих універсального та етнокультурного значень, Тичина вкладає у символ хмар ще свої, індивідуальні, і врешті – решт архетипний символ хмар отримує у збірці такі значеннєві нюанси:

передчуття біди, війни у поезії “Іще пташки”

Завіса чорно-сиза

Півнеба мовчки зап’яла. Земля вдягає тінь...[20, 60].

уособлення ворога у поезії “Там тополі у полі”

Хилить вітер жита понад шляхом

(Ой там хмара похмура з півдня).[20, 52].

3) уособлення революції у поезії “Хтось гладив ниви...”

Пливли хмарини, немов перлини...

Їх вид рожевий – уста дитини!

Пробігли тіні – і...ждуть долини.

Пробігли тіні – сумні хвилини:

Пливли хмарини чужі, далекі... [20, 88].

4)емоційний, психологічний стан:

розпач, біль, фатум у поезії “З кохання плакав я...”

З кохання плакав я, ридав.

(Над бором хмари муром!)[20, 46].
сум, ностальгія за нездійсненим у поезії “Стою я на кручі...”
Впливають хмари –
Сум росте, мов колос:
Хмари хмарять хвилі –
Сумно, сам я, світлий сон...[20, 50].
внутрішня гармонія у поезії “Цвіт в моєму серці...”
Слухаю мелодій
Хмар, озер та вітру
Я бриню, мов струни
Степу, хмар та вітру...[20, 40].

5) уособлення ідилічності, романтизму в поемі “Золотий гомін”

Проходять:

Бідні, багаті, горді, молоді, закохані в хмари і музику...[20, 128].

Отож, вже на цьому символі ми могли переконатись, що Тичина не обмежується отим одним загальнокультурним, архетипним значенням при вживанні символу хмар, а накладає на нього ряд інших, не менш важливих значенневих нюансів, виводить його із сфери природи до зображення політичних, історичних подій, внутрішніх душевних станів, при цьому зберігаючи етно-національні традиції.

Звичайно, наше дослідження не є завершеним і повним, та, проаналізувавши найбільш яскраві і типові образи - символи “Сонячних кларнетів” Павла Тичини, ми можемо узагальнити основні особливості їх творення та вживання.

По-перше, специфіка творення символів у Тичини полягає у зближенні паралелей природа-людина-соціальне явище;

По-друге, більшість символів побудовані за принципом глобального перенесення, коли художній образ, який означав природне явище (традиційний фольклорний образ) стає містким символом;

По-третє, при творенні Тичиною образів-символів важливе місце займають етнопсихологічні чинники;

По-четверте, образи-символи Тичини є надзвичайно багатограними і багатозначними, вони поєднують у собі кілька планів-горизонтів і насичені як філософським, так і соціальним, релігійним, історичним та національним змістом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барка В. Відхід Тичини: (Про творчість П.Г.Тичини)//Слово і час. – 1992. – №2. – С.15.
2. Барка В. Відхід Тичини: (Про творчість П.Г.Тичини)//Слово і час. – 1992. – №2. – С.13.
3. Барка В. Відхід Тичини: (Про творчість П.Г.Тичини)//Слово і час. – 1992. – №2. – С.13.
4. Братко-Кутинський О. Феномен України . – К., 1996. – 304 с.
5. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К., 1996. – С.602
6. Галич, Назарець, Васильєв, С.53.
7. Гундарова Т. Про явлення Слова. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – С.73.
8. Донцов Д. Націоналізм. - Львів :Вид-во Нове Життя, 1926. - С.124.
9. Єфремов С. В поисках новой красоты // Літературно-критичні статті. – К., 1993. – С.52-53.
10. Жюльєн Н. Словарь символов. – “Урал LTD”, 1999. – С. 270-271.
11. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: Іст. – реліг. моногр. Видання друге – К.: АТ “Обереги”, 1994. – С. 43.

12. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933. – Париж, 1959. – С.941.
13. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., “Искусство”, 1976. – 367 с.
14. Морамарко М. Масонство в прошлом и настоящем . – М.: Прогресс, 1989. – С.73.
15. Новиченко Л. Поезія і революція.- К. -: Рад. письменник, 1956.-С.73
16. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Чернівці: Рута, 1999. – С.24.
17. Поліщук Я. Символи і метаморфози // Дивослово, 1997, №12, С.2
18. Святе Письмо
19. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави). – К.: Товариство “Знання” України, Видавничо-поліграфічний центр “Знання”; 1993. – С.21.
20. Тичина П. Ранні збірки поезій / Вступ. стаття Найдана М./ . – Львів : Літопис, 2000. –. 430с.
21. Тичина П. Ранні збірки поезій / Вступ. стаття Найдана М./ . – Львів : Літопис, 2000. – С.18.
22. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности . – Питер Пресс, 1997. – С.202
23. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Мюнхен, С.47.

ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ ФРАНКА У ТВОРАХ ДЕНИСА ЛУКІЯНОВИЧА

Велика роль належить І.Франкові у вихованні письменницької молоді. Його змістовні поради, дружня підтримка і допомога сприяли активізації літературного життя. Серед молодих літераторів, палких шанувальників таланту митця, був і Денис Лукіянович.

Навчаючись у Станіславській гімназії, Денис Якович організував таємний гурток "Поступ". На учнів, яким заборонялося читати навіть газети, велике враження справила збірка поезії Івана Франка "З вершин і низин", яка випадково потрапила до рук гімназистів. Тоді гуртківці посилають Лукіяновича до Львів за літературою. Так молодий гімназист особисто познайомився із великим Каменярем. Потім доля ще неодноразово зводила його з Іваном Франком, та найбільшою школою для Лукіяновича, напевно, була праця секретаря в журналі "Народ" (1894 р.), який видавали І.Франко та М.Павлик. Мабуть, тому в 1956 році Денис Лукіянович написав біографічну повість "Франко і Беркут", головним героєм якої є Іван Якович Франко.

У заголовок твору письменник вносить прізвище Франкового персонажа Беркута, таким чином, створюючи міжтекстуальні зв'язки з "Захаром Беркутом" І.Франка. Відтворення в художньому творі літературних явищ інших творів є видом інтертекстуальності. У візії автора легендарний Беркут і з княжої епохи Франкового художнього світу переноситься у змодельовану сучасність, де розкривається його характер у конфронтації з представниками іншої епохи.

Інна Приходько у посібнику "Творчі портрети українських письменників ХХ ст." вважає, що у винесенні в заголовок повісті прізвища Франкового персонажа Беркута, у порушеній проблематиці обох творів "можна вбачати певну проекцію, асоціативний місточок, кинутий Лукіяновичем і вперед, і назад щодо творчості Івана Франка, тобто місточок і до ранньої повісті "Захар Беркут" (1882), і до пізніших творів про інтелігенцію "Лель і Полель" (1887), "Перехресні стежки" (1900) із центральною ідеєю: інтелігент «на громадській роботі», як порадник і захисник простих людей" [4, 80]. Але коли у повісті Лукіяновича зв'язок з романами про інтелігенцію Франка, так би мовити, закодований у підтексті, то із "Захаром Беркутом" маркується безпосередньо. Таким чином, семіосфера повісті "Франко і Беркут" становить оригінальну надбудову над твором "Захар Беркут" Івана Франка, по-новому експлікує образ та мотиви.

Беркут – це ім'я-код роду Беркутів, які жили у добу князів, діяли в повісті Франка "Захар Беркут". Герой повісті Лукіяновича називається Максим, як і син Захара Беркута. Як і в прототексті, Максим тут – мудрий старець, який очолює громаду і захищає її. Наратор застосовує внутрішню фокалізацію, а тому цей чоловік яскраво сприймається Франком-персонажем: "Сухорлявий, з кістлявим об-

личчям, мав високе чоло, глибоко посаджені очі, ще не погаслі. Сивий непідстрижений вус вільно звисав, а чуприна, загорнута догори, спадала на плечі. Свідомий він був своєї поваги, що пробивала з обличчя, з всієї його постави. Він стояв рівний і слухав, як Труханыха вимовляла привітальну формулу на честь суду” [2, 159].

За Франковою моделлю і візією, відновлено і сцену народного суду як найвищої інстанції справедливості, заснованого на традиційному народному праві, залишки якого збереглися у гірських бойків. Адже центральний епізод повісті – суд над митрополитом, який незаконно загарбав і приєднав до сусіднього з Лолином митрополичого маєтку Перегінська 500 моргів (близько 300 гектарів) гірського пасовиська – полонини. Скористався він з цісарського патенту 1853 р. про сервітути (повинність), виданого в добу реакції в Австро-Угорщині. Однак через три роки Лукіянович ще раз повернеться до цієї події і напише оповідання “Суд над митрополитом”, де значно глибше і конкретніше змалює дії селян в боротьбі за полонини з митрополитом.

За своїм типом художньої структури нарративу повість Д.Лукіяновича “Франко і Беркут” можна віднести до *органічної* повісті, сюжет у якій “розвивається адекватно розвиткові соціальних, психологічних, морально-етичних і побутових стосунків між героями, героєм і героїнею”. У цьому жанровому різновиді повісті “події суворо детерміновані, впливають одні з одних” [6, 116]. В “органічній” повісті Лукіяновича “зображальність” нерозривно поєднується з “виражальністю”, умовність зі “справжністю”. Сюжет будується за класичною, лінійною схемою, відбиваючи не тільки розвиток відносин самої дійсності, але є об’єктивованим вираженням авторського погляду на зображуване, його “концепцією світу”, на відміну від повісті “описової”, в якій автор безпосередньо висловлює своє ставлення до оповідуваної історії, робить авторські відступи, щоб висвітлити свій погляд на героїв і світ. Змалювання світу в “органічній” повісті розгортається одночасно у своєму конкретному, частковому і в більш ширшому вигляді, як об’єктивне, незалежне від волі автора. Тому сюжет повісті Лукіяновича можна назвати *концентричним*, тобто таким, в якому “події розвиваються в причинно-наслідкових зв’язках”, такий сюжет відносять до сюжетів “єдиної дії” [7, 666].

Повість має свою художню концепцію: образи Франка і Беркута висвітлюють, на наш погляд, важливу, але традиційну для українського письменства проблему — письменник і народ. Створений крупним планом образ Івана Франка моделюється багатогранно: і в сфері його особистих зв’язків з Ольгою Рошкевич, і в повсякденних контактах з селянами, хоча в сюжетну основу твору Лукіяновича лягла “лолинська історія” в житті Івана Яковича – його кохання до Ольги Рошкевич, дочки священика в бойківських Карпатах. Проте сюжет органічної повісті виходить за межі камерної теми, охоплюючи в своє поле широкий модус життя, важливі суспільні питання часу, взаємини головного героя не тільки з родинним середовищем Рошкевичів, але й громадські проблеми села Лолин, конфронтацію селян і митрополита, зображуючи своєрідне духовне й громадське змушення Франка. Органічний, змістовно-зображальний сюжет твору Лукіяновича допомагає аналітично дослідити добу з її комплексом проблем, побут інтелігенції тої пори, відірваної від народу, зародження нового типу інтелігента, вихідця з маси, який вболіває за свій знедолений люд і все робить для його морального й матеріального піднесення. Характерною жанровою ознакою повісті “Франко і Беркут” є змалювання імагінативного світу у всій його широті суспільно-побутового тла, зображення панорамної картини суспільних взаємин на селі тої доби, відтворення характерів героїв в їх послідовному розвитку.

Словом, наратор відтворює світ, в якому жив Іван Франко юнаком, описуючи безліч подробиць, вдало передає франківський характер, з ґрунтовним знанням справи зображує взаємини Франка з родиною Рошкевичів, з багатьма його друзями й ворогами. З цією метою він застосовує бінарні опозиції: Ользі протиставляється її сестра Міня, Франкові — Клим та ін.. Важливу сюжетно-композиційну функцію відіграють дескриптивні композиційні одиниці (портрети, пейзажі, інтер'єр), а так само діалоги, в яких розкриваються характери героїв у дії, наочно. Автор майстерно моделює об'єктивні вияви прояву характеру Франка, через зіткнення з персонажами, які не поділяють поглядів молодого оборонця народу, знайомить його селянами Лолин, які виборюють своє право на пасовиська, тобто показує героя в дії, в пошуку істини.

Наратор за допомогою невластиво прямої мови відтворив думки персонажів, їх оцінку подій. Це гетеродієгетичний оповідач, який приймає точку зору різних персонажів. Саме гетеродієгетична форма дає можливість проводити “всезнаючий” дискурс [5, 259]. Письменник не захоплювався документалізмом, уникав примітивного перетворення речень з листів на уявні діалоги, як, на жаль, іноді буває в художніх текстах аналогічного характеру. Нерідко бувало так (особливо у добу, коли писав свій твір Д.Лукиїнович), що критерії відбору біографічних фактів і сама художня інтерпретація їх були розраховані не на висвітлення “структури особистого життя”, “її предметність” [8, 27], а на створення “апологетичного монументу”, що мав відповідати офіційним уявленням про великого письменника, музиканта, художника, генерала. Така художня концепція образу вимагала не залежно від діяльності героя певний соціальний контур образу (“борець із панством”, “борець за радянську владу”, “революційний демократ”). Такі біографічні твори недостатньо змальовували індивідуальну неповторність таких постатей, уніфікували уявлення про них. Д.Лукиїнович у цілому уник такого схематизму у змалюванні Івана Франка, повістяр не підпорядкував свою нарацію заданій схемі, а йдучи за логікою характеру молодого Франка, змалював цілісний образ письменника. Автор моделює свій образ Франка, не забуваючи про історичну справжність буття історичної особи, її індивідуальну неповторність. А тому нерідко надає слово не персонажам, а опосередковано в мовленні наратора передає хід думок героя, світ його переживань і почуттів. Водночас у глибину любовних інтриг між Іваном Франком і Ольгою Рошкевич оповідач не надто вникає.

Автор звернувся до окремого епізоду з життя Франка, а саме: до перебування в селі Лолин протягом одного літа. Лукиїнович, безперечно, відвідав це село, адже хронотоп повісті докладно відтворює топоніміку села та його околиць. “Хто не вирушив би в село Лолин, йому йти чи їхати тільки цією доріжкою, що, не доходячи села Малинівки, круто звернула від Свічі-річки і від гірського битого шляху. З ними розсталася, а здружилася з хирним потічком Лолином. Тільки ж потік той збігає вниз, вона ж здійснюється вгору через чагарник з трьома ялицями. Лишила церкву ліворуч на високому березі Овочі, праворуч попівське обійстя з садом та городом теж минула і пнеться попри садинок бойківську хату ще добрих півкілометра вгору аж до самотнього урочища на білій скелі за селом. Якийсь небувалий і немітливий чужаниця, якийсь замріяний ентузіаст – ті могли би брести аж під дике урочище, що позначає вододіл Свічі від холодної, суворою Лілиниці-ріки. Хто був хоч раз в Лолині, не піде аж туди. На цьому вододілі кінчається Високий Бескид, починаються дикі Горгани з верхами Вироватий, Вертіж, Клива. А над ними тільки синява неба. Синява неба й нічого більше” [2, 114].

Із перших сторінок перед читачем постає портрет Івана Франка: “Стоїть перед нею невисокий, але стрункий, плечистий юнак. У його поставі відчувається сила,

і лінія підборіддя говорить про енергію. На високому чолі червона смужка, на-давлена капелюхом, волосся ясне, тільки-тільки міниться золотом і ніяк не вкладається в якусь зачіску. [...] На ньому гарний, до стану покросний, у першорядного кравця бездоганно пошитий одяг” [2, 116]. Застосовуючи тут прийом *внутрішньої фокалізації*, через думки і сприймання Ольги оповідач змальовує зовнішність Франка, коли він вперше прибув до Лолина минулого року. “... у нагульському костюмі з клунком і кийком у руках” [2, 116].

Слід відзначити те, що Денис Лукіянович був знайомий і з Ольгою Рошкевич. Тому оповідач досить влучно відтворив у повісті її зовнішність: “А вона трішки нижча за нього, але стрункіша, стоїть під кущем центифолії, краща, ніж ця ніжна квітка [...] Як чудово окреслена в неї голівка, які тонкі риси обличчя, а рівне, темно-русою гривкою модно затінене чоло... Над усе ж горді палючі очі дівочі – вони полонили його” [2, 117].

Письменнику особливо добре вдалося створити галерею жіночих постатей: від “збиточної” і дотепної сестрички Міні до поважної паньматки, різкої, деспотичної, “цьоці Сидзі”.

Мовлення кожної героїні твору несе в собі не лише інформацію, адресовану іншому персонажеві, а й конотативну інформацію про неї саму: зміст і спосіб висловлювання, лексика, актуалізація певних значень у словах, семантичні зрушення – все це маркери соціальної приналежності, рівня і стану свідомості персонажа.

Моделюючи образ Івана Франка, оповідач намагається створити певне семантичне поле, яке охоплює знання про Каменяра, так би мовити, “живі штрихи”. Із розмови Ольги Рошкевич і Франка ми дізнаємося про різні захоплення і навіть те, що він був прекрасним грибником, вмів смачно готувати гриби, а також, перебуваючи у родині Рошкевичів, займався перекладами творів світових класиків, залучав до цієї справи і Ольгу. “Що готове у вас, дайте мені для перевірки, решту кінчайте і засідайте за другий переклад, уже справжньої літературної вартості” [2, 119]. Франко у повісті багато розповідає Ользі про літературні постаті Шашкевича, Вагилевича, Головацького і їхню “Руську трійцю”, Миколу Устияновича та Івана Гушалевича, про яких його подруга ніколи не чула і не знала, що функціонує українська література.

Так поступово розгортається авторська концепція образу українського генія: Франко постає перед нами *ідеалізованим*, без жодної хиби у своїх вчинках, хоч він ще недосвідчений. Однак наратор показує його як людину всезнаючу, адже Іван Якович всіх повчає, роздає поради. Лейтмотивом образу стають слова гордості за свій рід, які виголошує головний герой: “Я не стидаюся свого походження. Так, мій батько був славний на всю округу коваль, а я його син, буду безстрашним борцем за прогрес і волю. Батько кував плуги і сокири. Я, його син, викую слова бойової пісні.” [2, 146.]

У сюжеті повісті домінуюче місце відводиться Франкові, який працював для репертуару “театру Романовички”, що був у Тернополі, а також про вистави, які входили до репертуару. Через діалог Міні, Славка, Олеськова наратор розкриває ставлення молодого Франка до театру, захоплення його постаттю Марка Кропивницького: “Кропивницький як автор захоплює, не скажу виключно, але ж переважно, великим багатством і красою мови. [...] Він сам знає свій “дар слова” та й любить переливами його чудових барв.” [2, 148] На жаль, не завжди автору вдається простежити духовну еволюцію Франка, формування його літературного таланту. У повісті практично немає епізодів, у яких би характеризувався багатий внутрішній світ майбутнього літератора, відсутня заглибленість у психологічний стан героя. Літні канікули, які юнак провів у гостинному домі Рошкевичів, були ще безхмарними, щасливими. До речі, оповідач твору значний обсяг відводить

сценічним картинам – описам попівського побуту та панських звичаїв, в окремих епізодах репрезентує їх навіть в іронічному тоні. Стосунки між Франком і його першим коханням — Ольгою Рошкевич накреслені в романтичному серпанку, майже безконфліктною лінією.

У рамках повісті – це тільки “передчуття кохання”, паростки майбутнього весняного цвіту, адже Ольга дедалі більше симпатизує Франкові, заповонена його небуденною особистістю, ерудицією та силою інтелекту. “Сказала, але мусила признати: нахабне без нахабності – далека ж нахабність від нього, в приватних справах завжди коректного, в особистому відношенні завжди делікатного, часто ніжного” [2, 190].

Сюжетна розв’язка звучить оптимістично, сповнена надій і сподівань: “... Еней, покидаючи Трою в огні, виніс на плечах звідтіля рідного батька. І Франко винесе кохану Ольгу з попперівського – попівського Лолина, адже той Лолин теж мусить згоріти й запастися. Винесе і залучить її Франко до прогресу, до боротьби за щастя людей. Понесе її туди на крилах пісні, чарівної поезії, на здобутках науки” [2, 232]. Лукіянович таким закінченням твору вриває сюжетну нитку взаємовідносин між молодими людьми, акцентуючи лише на мріях. А насправді Іван Франко потрапляє під арешт, цим ускладнюються події у стосунках між юнаком і дівчиною Крім цього, ні Ольга, ні Франко майже нічого не зробили, щоб перемогти складні обставини у їхньому житті і повністю реалізувати свої мрії. Пізніше поет напише поезію “Тричі мені являлася любов”, у якій увіковічить образ своєї першої любові.

Про біль у серці, драматичне закінчення “лолинської історії” Денис Лукіянович зовсім не згадав у повісті. Це дає підставу говорити, що художній задум твору не відповідає канонам біографічного жанру, які передбачають достовірне відтворення життєвих фактів прототипу героя.

Оповідь про життя у попівському домі Рошкевичів насичена художніми деталями, які створюють образ мудрої, симпатичної, навіть трохи гордовитої Ольги. Та основний акцент наратор робить на повсякденних контактах Франка з селянами Лолина і сусідніх сіл, внаслідок яких по-новому окреслюється характер персонажа, демократичні погляди молодого інтелігента, який живе й трудиться в ім’я простих людей. Оповідач опоетизовує народ, його могутній розум і справедливий гнів. Ідейна проекція твору спрямована на дві постаті: Франко – народний інтелігент і Беркут – умудрений віком селянин, який представляє народ: “... мій прадід Максим Беркут з Тухлі воював під гетьманом Богданом Хмельницьким за злуку Львова з Києвом. Я також Максим Беркут, але Тухолець у Лолині. Разом з чотирма народними судцями я, старшинник, воюю за правду за правду і народне руське право” [2, 216].

За сюжетом повісті Франко настирливо вивчає життя поза “вузьким світиком” плебанії. Він, вперше потрапивши на засідання народного суду в селі, уважно придивляється і прислухається до його проведення, оповідач фіксує його настрої: “Франко ніколи не переживав так глибоко, вперше був свідком такої драматичної сцени. [...] Ледве утримав себе, щоб не побігти в перші ряди між волинців, щоб бути якнайближче до сусідів” [2, 217].

Кульмінаційний епізод твору – суд над митрополитом Сембратовичем. Саме на цьому конфлікті робить автор основний акцент. Цікаво відтворено процедуру народного суду, заснованого на традиційному народному праві, залишки якого збереглися у гірських бойків. “Старшинник зняв бардку високо над головою і грімко вигукнув:

— Буде суд! [...]

Увесь чотиричленний причет зняв угору палиці, престарий символ влади, роздався їх оклик:

— Буде суд!

Старшинник опустил бардку, а причет – палиці, Тухолець визвав Чекана:

— Писарю читай наголос, най чує митрополит Йосип Сембратович, най чує його причет, най чує увесь мир” [2, 217].

Ця масова сцена виступу проти митрополита змальовується оповідачем у піднесеному, рішучому тоні.

Викривального листа, якого зачитує писар, за сюжетом твору, склав Іван Франко. Саме цим епізодом утверджується ідея, що Франко є оборонцем люду, зокрема від митрополита, який зазіхає на землі селян, допомагає громаді.

Виходячи з образу Івана Франка як людини-інтелігента, захисника народу, наратор намагається зобразити злиття героя з народом, моральне піднесення особи від усвідомлення своєї користі людям, від служіння тим, хто працює на землі. Адже відбувається народний “суд” над митрополитом. Він терпить поразку, отже, змушений повернути загарбані полонини селянам. Автор поетизує скромність і благородство юнака, його демократичні переконання, які пронизують увесь твір, покладаючи великі надії на освіту. “... саме під час канікул молодь повинна, крім розваги і відпочинку, використати на вивчення того, чого не вчать у школах” [20 207].

На наш погляд, у центрі письменницьких інтересів був молодий Франко, що прагне спрямувати життя народу в нове річище, внести в нього якісь переміни. Тому зустріч юнака із селянами і допомога їм є головним у сюжетній конструкції твору. Водночас процес жителів Лолина проти митрополита показано сконденсовано, епізодично у повісті “Франко і Беркут”. Через деякий час Лукіянович пише оповідання, якому так і дає назву “Суд над митрополитом”, що й становить основну тему даного твору.

У ньому цю тему розширено, зокрема звертається увага, якими засобами народний суд добивається виконання свого вироку й доводить боротьбу за полонини до переможного кінця. “Серце старшинника сповнялося радістю, три села в тісній дружбі стали на оборону свого права. Стали на оборону власною, здруженою силою” [3, 54].

Через увесь твір поряд із образами народних правдошукачів проходить образ молодого Франка. Бо саме він, Іван Якович, допомагає селянам домогтися справедливості, адже добре знав “лолинську історію” із полонинами.

Як відомо, митрополит Сембратович перевіряв лолинську парафію. Якраз у ту пору Іван Франко гостював у пана Рощкевича, який був там на парафії. Отож, у своїй статті “Що народ думає про уступившого митрополита Осипа Сембратовича” він, як живий свідок, розповідає про зустрічі митрополита з селянами, про його розмови й проповіді під церквою та пародіювання тих розмов і проповідей на селянських вечірках і сходах. Окрім насміху, чув Франко, як лолинці нарікали на митрополита та проклинали його за те, що він незаконно загарбав 500 моргів гірського пасовища-полонини і приєднав до сусіднього з Полином митрополичого маєтку Перегінська.

Саме ця подія і лягла в основу як повісті “Франко і Беркут”, так і оповідання “Суд над митрополитом”. А тому ці два твори тісно переплітаються сюжетами, діють у них одні і ті ж герої. Серед усіх постатей найяскравіше вирізняється постать молодого Франка як передової людини епохи, яка знаходиться постійно у пошуках вирішення питань, пов’язаних з основними проблемами національного життя доби.

Образ майбутнього Каменяра у творах Лукіяновича — дуже цікава і жива постать, яку міг створити лише той, хто був особисто знайомий з ним, знав щоденні його звички, хто протягом багатьох років вдивлявся в його розумне, вольове обличчя. Оповідач створює відповідне семантичне поле, в яке входять

інтелектуальна складова: прогресивні думки та ідеї Франка, його ерудиція, обізнаність з мистецькими явищами свого часу та ідейно-вольова частина: це політичні погляди Франка, його громадянська позиція. Зрозуміло, що симпатії наратора на боці Франка. На це не впливає його гетеродієгетична природа, оскільки оповідач приймає точку зору переважно осіб, наближених до Франка. Своїми творами Д.Лукиjanович прагнув дати читачеві образ молодого Івана Франка перш за все як борця за народні інтереси, а вже тоді людини, яка має своє особисте життя із прекрасними високими почуттями кохання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Денисюк І.О. Письменник з когорти каменярів // Лукиjanович Д. Повісті. – Львів. – 1990. – С. 3-11.
2. Лукиjanович Д.Я. Вибрані твори. – К.: Дніпро. – 1973. – С. 114-232.
3. Лукиjanович Д.Я. Суд над митрополитом. – Львів. – 1959. – С. 5-54.
4. Приходько І.Ф. Творчі портрети українських письменників ХХ століття. Посібник для вузів і шкіл. – Хмельницький: Поділля. – 1993. – с.80-94.
5. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. — Т.2. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
6. Ткачук М. П. Жанрова своєрідність повісті І.Франка // Slavica Ternopolensia. — Вип. 1. — Тернопіль: Збруч, 1994.
7. Літературознавчий словник-довідник. За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва. — К.: Академія, 1997. — С. 666.
8. Винокур Г. Биография и культура. — М., 1967. — С.27

ГОГОЛЬ КАК ЧЕЛОВЕК И КАК ПИСАТЕЛЬ. АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАГНОЗ

За несколько недель до кончины, в ночь с 11-го на 12-ое февраля 1852 года Гоголь растолкал своего слугу-мальчишку, приказал открыть печную трубу и подать портфель из книжного шкафа. Когда портфель был принесен, Гоголь вынул оттуда связку толстых тетрадок, сунул ее в печь и принялся поджигать свечою. «Барин, что вы делаете? Перестаньте!» - возопил перепуганный мальчик и пал на колени. «Не твое дело. Молись и молчи. Так надо.» Между тем огонь угасал: плотная связка не поддавалась пламени. Заметив это, Гоголь вытащил ее из печи, развязал и принялся сжигать тетрадь за тетрадь. Когда в печи остался только горячий пепел, Гоголь поцеловал мальчика, зарыдал и лег, отвернувшись лицом к стене.

Так была сожжена рукопись второго тома «Мертвых душ». После этого Гоголь перестал принимать пищу, разговаривать, вставать с постели и проводил день за днем, уставившись носом в икону.

Он покончил с жизнью так, как этого не делал никто. Он уморил себя голодом. Невозможно представить более мучительного, растянутого во времени самоубийства. «Когда давили ему живот, который был так пуст, что через него можно было ощупать позвонки, то Гоголь стонал /.../ Была сделана ванна, у ноздрей висели шесть крупных пиявок; к голове приложена примочка. Когда ставили пиявки, он повторял: «Не надо»; когда они были поставлены, он твердил «Снимите пиявки, снимите!» (А. Тарасенков, «Последние дни»).

Врачи сменяли друг друга. «Оставьте, оставьте, - умолял их Гоголь словами и интонацией своего персонажа Акакия Акакиевича Башмачкина. - Господа, за что вы меня обижаете?»

Согласимся, перед нами сцена, исполненная почти шизофренического колорита. Такими же ситуациями отмечена вся гоголевская жизнь. Например, он боялся впасть в летаргический сон и в одном из бесчисленных завещаний запретил хоронить себя до признаков полного разложения. Около десяти лет назад, в связи с ремонтом санкт-петербургской Лавры, его усыпальница была вскрыта. Андрей Вознесенский, присутствовавший при вскрытии, утверждает, что Гоголь лежал в ней лицом вниз!

Гоголь никогда не знал женщины. Его «Ночи на вилле» написаны пером латентного гомосексуалиста, хотя «от этого» он тоже был бесконечно далек. А его «Майская ночь или утопленница» является, помимо прочего, гимном мертвой женской красоте.

В личной жизни Гоголь был невыносим. О ней невозможно сказать единого доброго слова. Патологическая неискренность, искательство у сильных мира сего, равнодушие к друзьям и близким, высокомерие пополам с угодливостью –

читайте документальный сборник В. Вересаева “Гоголь в жизни”, и вы столкнетесь с таким ворохом нравственных скверн, какие трудно даже предположить в одном человеке. Творческие натуры вообще не сахар, но Гоголь являлся в этом смысле настоящим монстром. Вот он к отправляется к Святым местам в сопровождении Константина Базили, генерального российского консула в Сирии. Паломничество сопровождается таким потоком жалоб, упреков и стенаний, что местные арабы перестают уважать сиятельного посланника, и тот вынужден поставить Гоголя на место. Путешествие завершено – и напроочь забыто. “Где-то в Самарии сорвал полевой цветок, где-то в Галилее другой, в Назарете, застигнутый дождем, просидел два дня, позабыв, что сижу в Назарете точно, как бы это случилось в России на станции” – вот и все воспоминания Гоголя о поездке, которую он мыслил вначале, как визит к самому Господу Богу. Даже его религиозность была какой-то больной, изломанной. Отец Матфей, которого он избрал в духовные наставники, являлся акцентуированным мазохистом и изувером. “Избранные места из переписки с друзьями”, написанные Гоголем в манере апостольских посланий, заставили читающую Россию единодушно крутить пальцем у виска, а Белинского – написать ответное “Письмо к Гоголю”, вошедшее в золотой фонд сатирической публицистики.

И вместе с тем, как художник слова, Гоголь абсолютно, беспримесно гениален. Если проза Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Льва Толстого поддается переводу на иностранные языки, то Гоголя нужно читать по-русски или не читать вовсе. Зато тот из иноязычных читателей, кто захочет познать русский язык до его метафорического дна, должен положить перед собой именно томик Гоголя. Вот как отзывался о словесной магии Гоголя Владимир Набоков:

“И вот, если подвести итог, рассказ развивается так: бормотание, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, фантастическая кульминация, бормотание, бормотание и возвращение в хаос, из которого все возникло. На этом сверхвысоком уровне искусства литература, конечно, не занимается оплакиванием судьбы обездоленного человека или проклятиями в адрес имущих. Она обращена к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров, как тени безымянных и беззвучных кораблей.”

Гоголь поражает не только словесным мастерством. Он обладал медиумической способностью воспроизводить архетипы русского бытия. Без Гоголя знание России о самой себе было бы неполным: национальное самосознание – вот как это называется. Его поручики Пироговы, Акаики Башмачкины, Хлестаковы, Чичиковы, Ноздревы, Маниловы, Собакевичи и Коробочки останутся нарицательными до тех пор, пока будет существовать Россия и русские. Однажды Лев Толстой без ложной скромности назвал “Войну и мир” русской Илиадой. То же самое мог бы сказать о своих “Мертвых душах” и Гоголь. Обратим, однако, внимание на название этой русской Илиады. Вот именно, она представляет собою *summa summaum* нравственных пороков. Если в Пушкине воплощено положительное знание о России, то в Гоголе – отрицательное.

Но и здесь сплошные парадоксы: один из дотошных гоголевских биографов (С. Венгеров) написал столетие назад статью под названием «Гоголь совершенно не знал реальной русской жизни». Исследователь установил, что изучение Гоголем русской провинции исчерпывалось недельным (вынужденным) пребыванием в Курске и сорока семью днями безостановочных разъездов между Малороссией и Петербургом. «Не заезжал Гоголь никогда ни к какому русскому помещику, – пишет С. Венгеров, – не обедал никогда ни у какого Манилова, не видал, как уписывает бараний бок Собакевич, не ночевал у Коробочки, не бывал никогда ни на каком, столь неправдоподобно у него описанном губернаторском балу, не ви-

дел, как «пошла писать губерния», не был никогда свидетелем того, как ведут беседу дама просто приятная и дама, приятная во всех отношениях и т. д., и т. д., и т. д. Ровно ничего из всего этого /.../ Гоголь никогда не видел и не наблюдал.»

Поразительно, правда? Воистину, приходится говорить не о литературном гении, но о литературном демоне. Есть писатели, чей нравственно-психологический опыт находится решительно вне понимания у автора этих строк, и Гоголь из их числа.

Его литературная слава началась с “Вечеров на хуторе близ Диканьки”, “Тараса Бульбы” и “Миргорода”. Будущий русский классик начинал, как пламенный украинский патриот. В “Тарасе Бульбе” он дал волю своим этническим генам и залил повествование морями антиукраинской крови. Убийство Тарасом собственного сына вызывает у автора беспрекословный восторг. Более свирепой патриотической книги не знает история мировой литературы. Оказавшись в Петербурге, в космополитической атмосфере громадного европейского города, Гоголь с ностальгической силой воспроизвел лирико-героический миф «утраченной родины». Успех его «Вечеров на хуторе близ Диканьки» был чрезвычайным. На какое-то время они превзошли популярностью самого Пушкина. К чести русского поэта, он не только не испытал зависти к своему неожиданному и вчера еще никому не ведомому сопернику из малороссийской глубинки, но стал увлеченным пропагандистом «Вечеров».

Было бы ошибкой оценивать «малороссийский цикл» Гоголя только как ориентальную прозу. Он обладает уникальной самоценной эстетикой, предвосхитившей многие последующие, в том числе и современные достижения художественно – литературной мысли. В нем дремлет опыт Франца Кафки, Сальвадора Дали, прочих мэтров европейского сюрреализма. А жанр триллера или «фильма ужасов»? Он тоже предвосхищен Гоголем в «Вие». Это буквально образочное чтение не для слабонервных. «Вий» - российский пролегомен к Хичкоку.

Короче говоря, Гоголь обладал тем, что Владимир Набоков назвал «четыремерным видением мира», отказывая в таковой способности даже Пушкину:

«Русские, которые считают Тургенева великим писателем или судят о Пушкине по гнусным либретто опер Чайковского, лишь скользят по поверхности таинственного гоголевского моря и довольствуются тем, что кажется им насмешкой, юмором и броской игрой слов. Но водолаз, искатель черного жемчуга, тот, кто предпочитает чудовищ морских глубин зонтикам на пляже, найдет в "Шинели" тени, сцепляющие нашу форму бытия с другими формами и состояниями, которые мы ощущаем в редкие минуты сверхсознательного восприятия. Проза Пушкина трехмерна; проза Гоголя по меньшей мере четырехмерна .»

И в связи с этим:

"Уравновешенный Пушкин, земной Толстой, сдержанный Чехов - у всех у них бывали минуты иррационального прозрения /.../. Но у Гоголя такие сдвиги - самая основа его искусства, и поэтому, когда он пытался писать округлым почерком литературной традиции и рассматривать рациональные идеи логически, он терял даже признаки своего таланта. Когда же в бессмертной "Шинели" он дал себе волю порезвиться на краю глубоко личной пропасти, он стал самым великим писателем, которого до сих пор произвела Россия."

С «набоковским» прочтением Гоголя можно не соглашаться. Но абсолютная уникальность дарования этого мистика и реалиста самоочевидна. Он – самый неповторимый (и необъяснимый) обитатель русского литературного Олимпа.

В. НАБОКОВ КАК ИСТОЛКОВАТЕЛЬ Н. ГОГОЛЯ

Жизнь произведения искусства — это всегда многообразие различных пониманий, «испытание смыслами». Слово писателя о писателе, художника слова о художнике слова вдвойне интересно, ибо не бывает стандартным и может многое сказать о самом интерпретаторе.

Начнем с финального абзаца книги Владимира Набокова о Гоголе:

«Большинство фактов, приведенных мною, взято из прелестной биографии Гоголя, написанной Вересаевым (1933). Выводы мои собственные. Отчаявшиеся русские критики, трудясь над тем, чтобы определить влияние и уложить мои романы на подходящую полочку, раза два привязывали меня к Гоголю, но поглядев еще раз, видели, что я развязал узлы и полка оказалась пустой.»¹

Это немного кокетливое признание является в некоторой степени ключом к пониманию общего пафоса работы Набокова о Гоголе. Пафос этот направлен против традиции, формирующейся на протяжении столетия независимо от общественно-политических обстоятельств. Набоков предлагает свое видение гоголевского мира именно в противовес общему взгляду. Предприятие, надо подчеркнуть, рискованное, но риск оправдался, хотя далеко не во всем. Далеко не во всем. Но давайте по порядку.

Книга В. Набокова была написана на английском языке. В русском переводе ее опубликовал «Новый мир» с замечательным предисловием С. Залыгина. Примечательно, что заглавие книги «Николай Гоголь» снабжено звездочкой, указывающей на сноску: «Редакция оставляет без поправок ряд допущенных В. Набоковым неточностей».

Автор предисловия, известнейший современный писатель, говорит о Набокове как ученом и как художнике слова: «Научная точность и даже система мышления оказали серьезное влияние на его художественное творчество», а «... аристократическое воспитание» развили в нем чувство слова до высочайшего совершенства». Так ли это? Об этом можно спорить в наше время. Но особая «изысканность стиля», которая совсем уж была не нужна Толстому, Достоевскому, Чехову, тому же Гоголю, в прозе Набокова является определяющей. Тут можно вспомнить Г. Флобера и Бруно Шульца, которые «с невротической одержимостью искали *le mot just*», как об этом пишет Селинджер. Но это другой разговор... Однако, не следует забывать, что в любой «изысканности» есть обязательно обратная сторона медали. Поэтому С. Залыгин очень верно замечает: «Стиль Набокова — это стиль, несмотря ни на что, мыслимый, теоретически предсказуемый, а стиль того же Гоголя — немислим, непредсказуем и глубоко национален» (173). Забегая вперед, обратимся к тем фрагментам набоковского текста, где говорится о пошлости. Не чувствуется ли здесь определенный налет, когда Набоков пишет, например, такое: « Немало скороспелых похвал порождено было ме-

стным колоритом, а местный колорит быстро выцветает» (185). К лицу ли серьезному автору пренебрежительные упоминания о «тошнотворном романтическом фольклоре», о «потешных байках про лесорубов, йоркширцев, французских крестьян или украинских парубков» (185). К лицу ли ему такой лихой пассаж: «Когда я хочу, чтобы мне приснился настоящий кошмар, я представляю себе Гоголя, строчащего на малороссийском том за томом «Диканьки», «Миргороды» - о призраках, которые бродят по берегу Днепра, водевильных евреях и лихих казаках» (186). Вот так! Не больше и не меньше. Настоящая аристократическая изысканность стиля и мысли, всего душевного склада, не так ли?

Но вернемся к предисловию и будем в дальнейшем придерживаться той последовательности, которую избрал сам автор.

С.Залыгин подчеркивает то потрясающее обстоятельство, что текст Набокова о Гоголе написан по-английски: «Конечно, странно - писать о Гоголе русскому человеку, в совершенстве владеющему родным языком, цитировать Гоголя не по-русски. Что это - загадка или недоразумение?» (173). Думается, что в потаенных глубинах души аристократ Набоков чувствовал, что где-то слишком, скажем так, оригинален, чтобы не употреблять его же слов. «Русские герои Набокова, хоть они и русские, - замечает С.Залыгин, - если уж не однообразны, так почти что одноцветны» (174). Автор предисловия не скрывает своего критицизма, когда очень тонко замечает: «Отрицая новаторскую ценность раннего Гоголя, он (то есть Набоков - Л.П.) восхищается языком «Мертвых душ», где чуткое ухо улавливает и мелодику, и лексические и синтаксические смещения, своеобразный «малороссийский» акцент, существенно расширяющий художественные возможности всей русской прозы». И дальше: «Насмешливо отрицая социальное и национальное в прозе, автор затем безоговорочно признает огромное воздействие творчества Гоголя на общественную жизнь» (174). В этой мысли Залыгина заключен намек на известную парадоксальность набоковской книги. Набоков яростно выступает против осмысления Гоголя как «реалиста», «обличителя». Вместе с тем, Набоков осознает общественную силу автора «Ревизора» и «Мертвых душ».

Нужно, конечно, отказываться от мышления ярлыками, стереотипами, которое насаждалось десятилетиями, вульгаризируя, упрощая до неприличия мир Гоголя. Но уж никак нельзя «вынимать» Гоголя из контекста традиции, из имперского быта России. А с другой стороны, и нет тут никакого противоречия, имманентное прочтение классики, в том числе и Гоголя, конечно, - первоочередная задача как науки о литературе, так и методики преподавания словесности в средней и высшей школе.

Обратим внимание на название первого раздела книги Набокова: «Его смерть и его молодость». Это инверсия многое объясняет. Стремясь во что бы то ни стало «деконструировать» биографию великого писателя, Набоков не брезгует некорректными приемами. Именно такие чувства вызывает текст, где Гоголь как частный человек рисуется крайне неприятными красками. Известно, что первым о неприглядных сторонах личности Гоголя писал еще

Василий Розанов, приклеивший к писателю ярлык «некрофила» и усмотревший в Гоголе «ведовское» начало, идущее от «Вия». Но итог рассуждений Розанова о тайнах натуры писателя все же доброжелателен и исполнен сочувствия к «больному» Гоголю: «При бесспорной искренности его творений, к которым мы так мало имеем окончательного «ключа», остается думать, что Гоголь принадлежал к тем редким мятущимся и странным натурам, которые и сами от себя не имеют «ключа», «Посланец божий» - вот ему и всем таким имя». 2 И мы признательны Розанову за то, что он не стал искать этот «ключ». Набоков, в отличие от Розанова, нигде не сочувствует страданиям Гоголя-человека. Вульгарный «био-

графизм», фрейдизм наизнанку (заметим, однако, что Набоков отнекивался от фрейдизма - еще бы!) - все это мало объясняет и принципиально не может объяснить природы и сущности художественного гения. Фрейдистская подоплека образа «носа» (а этому «символу» Набоков уделяет слишком много внимания) лишь усиливает нравственную дискриминацию больного Гоголя. Вспотребимся в тот ряд, который выстраивает Набоков: лежащий «вверх ногами» желудок писателя и абсурдный, выстроенный «вверх ногами» мир российской действительности», изображенный Гоголем. Рассуждения о носе Гоголя и его творенье под таким заглавием, хочет того или не хочет автор, граничат с безвкусицей. Стоит ли в серьезном тексте вспоминать как о чем-то определяющем вплоть до абсолюта факт, что «...в детстве Гоголь задушил и закопал в землю голодную пугливую кошку...», «что самое забавное зрелище, какое ему пришлось видеть, это судорожные скачки кота по раскаленной крыше горящего дома» (176). Эту историю как будто сам Гоголь рассказал Пушкину.

Примеры такого характера в книге не единичны. Создатель «биографической школы» в литературоведении старый Сент-Бев пришел бы в ужас, читая это. Чего стоит «демистификация» ради дешевых приемов такой «демистификации», говорить не приходится. Все дело в том, как понимать нравственные основы любой науки, в том числе и литературной. Когда читаешь, что Набоков пишет о матери Гоголя, невольно на ум всплывает атмосфера «Родительницы» Мориака, хотя прямой аналогии тут, конечно, нет.

Неужели литературоведение и не только оно выиграет, когда в книге о Гоголе прочтем такой, например, пассаж: «Призыв к провидению или, вернее, странная склонность (разделяемая его матерью) объяснять божьим промыслом любой свой каприз или случайное событие, в которых лишь он (или она) ощущает дух святости, также очень характерны и показывают, какой насыщенной творческой фантазией (а потому метафизически ограниченной) была религиозность Гоголя и как мало он замечал столь страшившего его дьявола, когда тот подталкивал его руку со строчившим без усталы пером...» (182)

Если говорить об антропологически-экзистенциальных измерениях личности Гоголя, то Набоков, возможно, прав, когда говорит в свойственной ему негативистской манере: «Гоголь так же внезапно вернулся в Петербург, как оттуда уехал. В его перелетах с места на место всегда было что-то от тени или от летучей мыши. Ведь только тень Гоголя жила подлинной жизнью - жизнью его книг, а в них он был гениальным актером. Стал бы он хорошим актером в прямом смысле этого слова?» (184). Но опять же вдумаемся в изначальный смысл слов, выстроенных в оппозицию: тень-актер.

В. Набоков отмахнулся от украинских повестей и не пожелал даже обмолвиться о «Тарасе Бульбе». Но вот «украинский» помещик Шпонька интересуется его только потому, что видит во сне кошмар. Итак, Гоголь и кошмары, призраки, фантомы, гомункулы... Мир абсурда ради абсурда. «Действующие лица - люди из этого кошмара, когда вам кажется, будто уже проснулись, хотя на самом деле погружаетесь в самую бездонную (из-за своей мнимой реальности) пучину сна». (189).

Но блестящими нам кажутся наблюдения Набокова, когда он пишет о секретах художественного мастерства Гоголя. Это в значительной степени относится к «случайно» упомянутым персонажам, которые потом так и не появляются на сцене. Походя Набоков интереснейшим образом интерпретирует знаменитое ружье в первом акте: «Всем нам давно известен этот банальный прием, эта конфузливая уловка, гуляющая по первым действиям у Скриба, да и ныне по Бродвею. Знаменитый драматург как-то заявил (по-видимому, раздраженно отвечая приставале, желавшему выведать секреты его мастерства), что если в первом

действию на стене висит охотничье ружье, в последнем оно непременно должно выстрелить. Но ружья Гоголя висят в воздухе и не стреляют; надо сказать, что обаяние его намеков состоит в том, что они никак не материализуются». (190).

В таком русле нагромождаются подобного рода наблюдения Набокова, внимательнейшим образом читающего текст. Идет ли речь о «государственном призраке» Хлестакова или о галерее «Мертвых душ» - всюду мы встречаем глубинный взгляд в художественную ткань. Не случайно мы употребили это словосочетание. Наблюдения Набокова касаются в первую очередь словесной ткани. Синтетической картины художественного мира художника автор не дает. Итак, Гоголь гениален в частностях? Это непременно и самоочевидно. Об одном слове «даже» в «Мертвых душах» можно было бы написать монографию. Но частности в явлении искусства - это не частности. Взаимоотражение на уровнях мегамакро-микротекста гоголевских произведений еще ждут исследователей в каждой последующей генерации.

Стоит перечитывать и перечитывать то место в книге, где говорится о пошлости. Что скажешь, например, о таком утверждении: «надо быть свехрусским, чтобы почувствовать ужасную струю пошлости в «Фаусте» Гете» (196).

Легендарный пошляк Чичиков... «Мертвые души», наполняющие воздух, в котором живет «Гоголь»..., «исконный идиотизм всемирной пошлости». Гоголевский лейтмотив «округлого» и пошлости - вот одна из тем для глубокого исследования, которую задает Набоков. Истолкователь творчества Гоголя пишет о таком «праздничном явлении», как умение писателя словесными оборотами создать «живых людей» и приводит пример с пространством последующим комментарием: «Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти не трезвого по воскресным дням» (201). «Случайно» брошенная деталь рисует целую картину, которая начинает жить собственной жизнью. А как великолепно рассуждения Набокова о семантике собственных имен у Гоголя! Стоит задуматься над словами Набокова:

«Непонятно, какой надо иметь склад ума, чтобы увидеть в Гоголе предшественника «натуральной школы» и реалистического живописца «русской школы». Как видим, отношение к Гоголю у Набокова амбивалентно, если употребить это модное слово, в которое психоаналитики вкладывали такой смысл: «наличие нежных и враждебных чувств, одновременно испытываемых человеком по отношению к одному и тому же лицу»...

Известно, что интерпретатор, наделяя смыслом произведение искусства, либо повторяет уже имеющиеся в культуре образцы, либо создает новые смыслы. В первом случае он понимает предмет - как все. Во втором - дает новое понимание, не совпадающее, даже противоположное предшествующим. Именно такое понимание (во втором смысле) мы видим в интерпретации Набоковым «Ревизора». Впервые именно Набоков показал, что комедия Гоголя - вовсе не комедия, а поэтическая фантазия, которая обращена к конфликтам и дисгармониям высшего, универсального порядка. Для Набокова Гоголь — «не обличитель, а не то гениальный безумец, не то филистер, сам не сознающий своего духа». «Пьеса Гоголя, - настойчиво развивает свою мысль критик, - это поэзия в действии, а под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи» (187). И уж совсем уникальный случай, когда Набоков берется утверждать, что попытка Гоголя истолковать собственную пьесу явно не удалась: «перед нами невероятный случай: полнейшее непонимание писателя своего собственного произведения, искажение его сути» (194). Суждение Набокова может показаться односторонним, но своя истина в нем, безусловно, есть.

И еще несколько слов вместо заключения. Нашел ли Набоков «правду души» Гоголя? Шел ли он путем синтеза на онтологическом уровне? Позитивен ли субъективный пафос его эссе? Перед нами тот тип читательской критики, которым Л. Выгодский обозначил тип интерпретации, связанный не с профессионально-искусствоведческими изысканиями, а с «привнесением» в произведения смысла, производного от мировоззренческой, социально-политической, идеологической, эстетической ориентации читателя-истолкователя. Что это? Проникновение в глубины социально-философского и образного смысла творений Гоголя, или «сотворение» этого смысла? Ряд подобных вопросов можно продолжать. И не стоит искать на них односторонних ответов. Следуя мысли Набокова, мы раскрываем некоторые глубинные грани поэтики Гоголя и новым взглядом смотрим на, казалось бы, давно знакомые тексты. Уже это говорит о ценности набоковской работы. Мастер филологического письма, своеобразной «игры в бисер», Набоков по-своему прочел тексты Гоголя. Можно только сожалеть о том, что в некоторых местах (скажем, там, где речь идет о «малороссийском» или религиозности Гоголя, о его письмах к матери и так далее) Набоков не вполне корректен. Это слово мы здесь употребим как термин и как обиходный синоним с известным значением, но ничего не поделаешь. И в этом смысле книга Набокова поучительна. Поучительна в том, что стоит и чего не стоит позволять себе, говоря о великих.

Напомним, что сам Набоков в свое время сформулировал замечательную триаду: достоинство, деликатность и талант...

ЛИТЕРАТУРА:

1. Набоков В. Николай Гоголь/Новый мир. 1987, №4.-С.227. В дальнейшем все сноски даются на это издание в тексте работы.
2. Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989.-С.278.

ЩОДЕННИК ЯК ПАРАДОКСАЛЬНЕ ВІДОБРАЖЕННЯ УМОВЧАННЯ

Щоденник В. Винниченка, на думку М. Жулинського – це один з небагатьох у світовій літературі “таких гранично сповідальних, відвертих до морального самознищення щоденників, які належать письменникам” [4, 89].

“Цей щоденник – наша щовечірня сповідь; сповідь двох життів, неподільних в radoщах, в роботі, в горі; двох мислень, подібних один на одного, як близнюки, двох умів, на які люди і речі справляють такі подібні, такі тотожні, такі однорідні враження, що цю сповідь можна розглядати як вираження єдиної душі, єдиного я” [3, 327], – писав Едмон де Гонкур у передмові до свого щоденника

Про форму щоденника В. Здоровега писав, що це “позбавлена будь-яких обмежень сповідь, щира розмова з самим собою” [5, 82].

У передмові до видання щоденника О. Довженка читаємо: “Як і Шевченко, Довженко лишив нам сповнену драматизму сповідь, виняткової сили людський документ” [10, 13].

У вступній статті до видання щоденника С. Далі автор А. Якимович такі письмові свідчення, як щоденники, листи, есе, інтерв'ю, на які багата французька література, називає традицією “інтроспективного самоаналізу і свого роду “сповіддю” [16, 5].

На думку польської дослідниці щоденникової літератури Л. Лопатинської, щоденник є добрим “зразком сповіді” [див. 17].

Незаперечним видається нам той факт, що саме сповіді Блаженого Августина і Жан-Жака Руссо поклали початок називанню щоденників особистісно-сповідальною прозою. Це, звичайно, вимагає співставлень, певних аналогій (чим, власне, ми і займемося трохи далі), одним словом, це зобов'язує і вже тому обмежує. Тому з самого початку варто вивести щоденник як сповідь за будь-які межі релігійної традиції взагалі, оскільки у самопізнання немає кордонів. Цю думку зустрічаємо в основоположній, з філософськи відстороненим поглядом, статті К. Пігрова. Даючи свою інтерпретацію текстів, що завжди перебувають у просторі тотальної комунікації, К. Пігров офіційні тексти цивілізації означає “вертикальними” текстами, тобто побудованими у відповідності до спілкування “зверху вниз” (як зразок – проповідь чи циркуляр начальства), і навпаки, скеровані “знизу вверх” – молитва, покаяння, сповідь. У звичайній розмові двох людей “на рівних” таке вертикальне спілкування, сповзаючи, робиться горизонтальним, хоча, як пише автор, десь “за кадром” все одно передбачається висхідна вертикаль: “В цивілізованих суспільствах такого роду горизонтальне спілкування також застигає як особливого роду текст. Це перш за все – листи, зразок приватних текстів. Вони завжди передбачають одиничність, нетиражність. ... Щоденник (на відміну від перелічених – Т.К.) не “вертикальний” і

не “горизонтальний”, він точковий, це точка саморефлексії у просторі тотальної комунікації, але точка, яка містить актуальну безкінечність, це деяка межа і, в певному сенсі, підсумок існування тексту (і людини) взагалі. Тут здійснюється самопізнання”. ... Це виготовлене самим індивідом “дзеркало душі” [9, 203].

Говорити про сповідь завжди непросто, бо важко говорити про глибоко особистісне і потаємне. Елементи “світських” інверсій сповідального слова не менш інтимні, такі, що інколи навіть важко звербалізувати, також породжують багато суперечностей.

Сповідь настільки глибоко потрібна людській душі, що навіть ті люди, які не відносять себе до Церкви, а безперечно, сповідь зароджується в душі, наповненій релігійним почуттям, тобто цілком світські люди не можуть справитися з потребою сповідального слова, хай навіть воно промовляється несвідомо. Немає, напевне, жодної людини, яка не відчувала б потреби в сповіді. І сповідь ця проривається на світ в найрізноманітніших, а часто далеких від релігійних, формах.

Сповідь як проявлений внутрішній досвід може здійснюватися і в мовчанні, але і щоденник, “викладений” у мовчанні, може перетворитися у сповідь.

Людина в момент сповіді хоче гранично чітко і зрозуміло виразити свою суть, виявити своє місце в світі перед Богом і перед людьми. Важко знайти людське слово, яке в силі виразити те, що людина хоче сказати на сповіді. І, до речі, алегоричність художньої творчості ще одне підтвердження цього. У щоденнику письменник більше не хоче бути письменником, хоче повернутися до самого себе і переконується, що не так то легко сказати просте слово істини: воно зникає, а з’являється вже з додатковими смислами і відчуттями, і ти відчуваєш, що навіть для тебе, того хто говорить, істинне значення цього слово лежить за його межами. Краще вже мовчати, і в цьому ще один парадокс щоденникової прози, як загалом і усього автобіографічного письма.

А. Любченко на закінчення другого зошита свого щоденника писав: “От і кінчається цей зошит. Скільки тут написано дрібниць. А головне в значній мірі лишається поза цими рядками, в мені, в моїй душі і моїй пам’яті. Колись, може, про це скажу, відчинивши навстіж двері душі” [15, 170]. Російська дослідниця літератури документальної і сама авторка щоденника Л. Гінзбург також писала про цю “дивну рису” свого записування: “Найпричепливіші думки, ті, що вже відстоялися, не потрапляють у зошит щоденника, потрапляє якась периферія. Є в цьому і лінгвістичне: не хочеться возитися зі систематизацією “найголовнішого”; писати ж про це треба неодмінно відповідально. Але є і інше: якась ніяковість і підсвідомо (і, звичайно, фіктивна) впевненість в тому, що це моє і при мені, що це неможливо втратити, а треба закріплювати мимо пролітаючі слова, випадки, відчуття” [2, 155].

У вступному слові до декількох есе одного з перших дослідників історії і поетики біографічного жанру у Франції Філіпа Лежона Б. Дубін, услід за французьким метром, також звертає увагу на цю парадоксальну рису автобіографічного письма: “Наше знання про себе (це відчуває, думаю, кожен, без цього ми не були би собою) унікальне саме в тому, в чому його неможливо передати, чи не так? Так що одна справа – знати і зовсім інша – розповісти...” [7, 109].

Згадувані недомовки цілком відмінні від такої риторичної фігури, як умовчання (*aprosiopesis*). Для них не характерне апосіопезівське “посилення виразності вже сказаного”. У світовій літературі безліч творів, де сюжет будується як ціла система різноманітних замовчувань, що пропонують себе читачеві на майбутнє “договорення”. У щоденнику такі “договорення” у більшості своїй не є необхідними, а навпаки, принципово невизначеними, важливими лише як його

віртуальна можливість, – знак не того, що повинно чи може бути сказано, а того, що усякого сказаного є недостатньо.

Німецький письменник М. Фріш (ще один з тих авторів щоденників, що любляють автокоментарі) залишив у своєму щоденнику цілий ряд глибоких спостережень над природою мистецтва. Згадав він і про слова, що мовчать: “Ось що важливо: невисловлене – пустота між словами ... Наше істинне бажання у кращому випадку піддається лише опису, а це дослівно означає писати “вокруг да около”. Оточувати. Давати свідчення, які ніколи не виражають нашого істинного переживання, залишаються невисловленими; вони можуть лише означити його межі, максимально близькі і точні, і істинне, невисловлене виступає у кращому випадку у вигляді напруження між цими висловлюваннями” [12, 390].

Проблема сповіді як знаходження адекватної мови не обмежується лише вербальними пошуками Слова, але залежить і від можливості почати (продовжувати) сповідь, а значить розпочати нове життя.

Увесь щоденник О. Кобилянської – це спроби і надії на можливість початку нового життя. Розпочала свій щоденник у 20-річному віці – закінчила у 27 років. Наскрізним мотивом семи років життя, що розмістилися на 468 сторінках, було прагнення любові. “Я мушу щось любити” [34, с. 41], – записує Ольга після ще однієї спроби вибудувати в мріях “оселю миру і любові” з її новим ідеалом Урицьким.

Там, де існує любов, там немає самотності, а Ольга самотня, “вічно самотна”. Усі свої ідеальні любові вона проживає у мріях і в очікуванні, крок за кроком посуваючись до того краю безодні, коли, як здається людині, вже немає місця для Слова сповіді, що проявлялося раніше навіть у голос, не боячись і не соромлячись людей, в надії, що усі муки і страждання мрій мають окупитися їх здійсненням: “... я надто поважна, щоб вірити, але надто й жінка, щоб не мріяти. Чому я не повинна писати правду про те, що тепер думаю? Я вірю, що це не гріх, просто в мені дужче озивається жінка зі своєю любов’ю і обов’язками” [6, 41].

Спочатку це були мрії про ідеальну сім’ю, з усіма її атрибутами: дім, повен спокою і ласки, дружина – вірна порадиця і помічниця свого вродливого і дужого люблячого чоловіка, маленьке дитинча. Але в житті Ольги нічого не змінюється – “вічно самотна” – змінюється тільки вона і мрії: “Я цілком інакше думаю про любов, я знаю, коли б хтось довідався про це, то осудив би мене, але я дивлюся у вікно... дивлюся... Ні, я сміюся з недоумкуватих мудрагелів, що не мають за душею нічого, крім правил пристойності й лицемірства, що нітрохи не вірять у людство з його вадами і чеснотами, потребами й почуттями, як годиться людям... Мені не треба нічого, тільки трохи любові, щоб розважитись... Вона не довго триватиме – кілька днів, і палкі думки добіжать кінця й стануть *tempri passati*” [6, 154], тому що все одно “все скінчиться безглуздо, і я, як завше, пошиюся у дурні, в цьому я не сумніваюся. Я не хотіла б сумніватися, та він, сумнів, нахабно стоїть перед моєю душею” [6, 155]. Ольга ще раз повторить: “Я б не хотіла сумніватися”. Та все очевиднішим стає цей сумнів, а поміж тим вічний брак грошей, брак духовного спілкування, брак справжніх друзів, неможливість самореалізації. Надія стає з присмаком гіркоти, усі слова стають абсурдними, вони вже не тільки не втишують біль, тепер вони його породжують. Ще раніше Ольга заглядала у своє майбутнє і вже бачила той день, коли вона “згадуватиме про все це з усмішкою” [6, 89], або день, коли на неї врешті “насуне якась катастрофа” [6, 90]. Катастрофа, зрештою, також була запорукою того, що після темної грозової ночі, якій, здається, вже не буде кінця, все-таки настає новий день. Вона жила заради цих днів. Єдине, що їй залишалося – це Слово. Поки що це слово щоденника, яке повинне було узаконити її “страждання зі смирення” у їх святості “незаслуженого покарання”: перед Богом, але в першу

чергу узаконити страждання в їх людськості перед людьми – адже вона не прагнула чогось надзвичайного, вона прагнула речей, які іншим даються просто так. Надійшов час, коли слова вже не можуть витримати власної напруги: “Нині я ще пишу, але більше не писатиму, мені вже нецікаво увічнювати своє горе... Навіщо? І так воно вічно житиме в моїй душі...” [6, 151]. А інші слова підібрати важко: суті того, що відчуваєш – не скажуть, тільки зрадять своєю нещирістю невідповідності.

Цікаву інтерпретацію сповідальної домінанти мистецтва знаходимо у Д. Ліхачова Ведучи мову про джерела мистецтва, він особливу увагу звертає на антихаотичну спрямованість останнього: “Горе вносить хаос в душевне життя, людина не знає, що їй робити, вона мечеться – не зовні (хоча інколи і зовні), а душевно, шукаючи пояснення, виправдання подій... Тут саме і допомагає антихаотична скерованість мистецтва. Мистецтво не знищує горя, воно знищує хаотичність душевного стану людини, що горює” [8, 17].

Щоденник, як первинний літературний жанр (за М.Бахтіним), якнайкращим чином ілюструє це, тим самим ще раз підтверджуючи невидуманість жанру щоденника, некомпілятивність. “А коли біль від хаосу стає особливо затяжним, тривалим, – продовжує Д. Ліхачов, – а спроби впорядкування не дають помітних результатів, виникає потреба звільнити хаос, дати йому волю на деякий час...” [8, 19]. Так, на думку вченого, наприклад, Ф. Достоевський інколи “впускав” хаос у свою творчість, але тільки для того, щоб “перехопити всі жахи так, щоби внести в них порядок при самому корені, в якійсь мірі визначаючи цей хаос як свого роду “порядок”, “узаконити” хаос, потворне” [8, 19].

Але автору щоденника не під силу “впустити” хаос, бо для нього це не абстрактне зло (а, навіть, якщо конкретне), від якого можна заступитися видуманими героями. Він сам герой гри, яка називається життя. Як згадує Тарас Шевченко у своєму Журналі про роки заслання? “Вспоминая эти прошедшие грустные десять лет, я сердечно радуюсь, что мне не пришла тогда благая мысль обзавестись записной тетрадью. Что бы я записал в ней? Правда, в продолжение этих десяти лет я видел даром то, что не всякому и за деньги удастся видеть. Но как я смотрел на всё это? Как арестант смотри из тюремного решетчатого окна на весёлый свадебный поезд” [13, 12].

“Коли біль від хаосу стає особливо затяжним”, коли людина усвідомлює свою самотність у стражданні, свою загубленість, непотрібність – така людина перестає писати щоденник. Для неї в цей момент страждання стає абсурдним, позбавленим будь-якого сенсу і Слово (а спочатку було Слово) також стає абсурдним. У пошуках відповіді “Чому так?” Ольга Кобилянська не знала, до кого звертатися: “У що мені вірити? У чоловічу вірність, у чоловіче слово чи в божу волю і долю, яку посилає небо?” [6, 90].

Т. Шевченко розпочинає вести щоденник, коли вже майже позаду 10 найважчих років. Своє записування письменник називає “заняттям мимоходним, но всё-таки оно отнимает у безотвязной скуки несколько часов дня” [13, 62], але разом з тим буде дивуватися собі і цій вдалій ідеї щоденника: “Две случайно сделанные мною вещи, так удачно, как редко удаются произведения глубоко обдуманные. Первая вещь – это сей журнал, который в эти томительные дни ожиданий сделался для меня необходимым как страждущему врач” [13, 44-45]; “Одиннадцатым нечётным, но счастливым для меня числом кончился первый месяц моего журнала. Какой добрый гений шепнул мне тогда эту мысль? Ну, что бы я делал в продолжении этого минувшего бесконечно длинного месяца?” [13, 62]. Але все це Т. Шевченко скаже за місяць, а спочатку, як зізнається тоді ж письменник: “не нравилось мне это занятие, как не нравится всякое занятие, пока мы его себе не усвоим, не смешаем его с нашим насущным хлебом. Сначала я

принимався за свій журнал, як за обов'язок, як за пунктики, як за ружейные приёмы” [13, 62-63]. Таким важким був для нього цей обов'язок, прирівнює його практично до військової муштри, але ж у цьому випадку його ніхто не змушував. Що це за обов'язок такий? Це його пам'ять, це ті 10 страшних років, це його історія страждання: “Вспоминая эти прошедшие грустные десять лет, я сердечно радуюсь, что мне не пришла тогда благая мысль обзавестись записной тетрадью. Что бы я записал в ней?... Одно воспоминание о прошедшем и виденном в продолжение этого времени приводят меня в трепет. А что же было бы, если бы я записал эту мрачную декорацию и бездушных грубых лицедеев, с которыми мне привелось разыгрывать эту мрачную монотонную десятилетнюю драму?” [13, 12-13].

Така “авторська радість”, як і притлумлення власної пам'яті (“Мимо пройдем, мимо, минувшее моё, моя коварная память. Не возмутим сердца любящего друга недостойным воспоминанием...”) [13, 13] лише підкреслюють глибину трагедії, яку довелося пережити письменнику.

Щоби зрозуміти усю неоднозначність “радісті” письменника, треба знати, що Т. Шевченко все-таки завів щоденник вже в перші дні свого перебування в Орській фортеці. Знаємо про це з листа письменника до княжни Варвари Репніної, як і те, що через декілька місяців Т. Шевченко спалив його.

Через півроку перебування в Орській фортеці Т. Шевченко писав М. Лазаревському: “Тяжко, брате мій добрий, каратися і самому не знати за що. Отже так зо мною трапилось, спершу я сміливо заглянув лихові в очі. І думав, що то була сила волі над собою, аж ні, то була гордость сліпая. Я не розглядив дна тії бездни, в котру впав. А тепер, як розлядів, то душа моя убогая розсипалась, мов пилина перед лицем вітра. Не по-християнській, брате мій, знаю, а що ж діяти? ... oprіче всіх лих, що душу катують, – Бог покарав мене ще й тілесним недугом, занедужав я спершу ревматизмом, ... а тут спіткала мене ц и н г а лютая, і я тепер мов Іов на гноїщі, тільки мене ніхто не провідає” [14, 44-45]. Так, до Іова приходили друзі, і він розмовляв з ними, але всі слова говорив не їм, а промовляв як якусь чудесну молитву Богові. Хотів почути відповідь і не чув її ні в безмовному небі, ні в промовах друзів своїх.

Сам у стражданні Т. Шевченко підсвідомо торкнувся найбільшої таємниці страждання старозавітного Іова. Але через чії голови йому звертатися до Бога? Але не тільки цим, не тільки нестерпним життям у казармі і хворобами вимірюється безодня його неволі. Якщо додати ще розуміння безвиході майбутніх декілька років, то не подивуєшся думкам про смерть як єдиний вихід. Т. Шевченко навіть вирізьбив з кістки череп і під ним видряпав напис: “Мої думки. Т.Ш.” Коли життя втрачає сенс, слова вже не потрібні. Пізніше у Журналі Т. Шевченко про десять років свого заслання скаже як про “нелюдський присуд”, “нелюдську насолоду виконавців вироку”, як про “невимовні страждання”. Усі ці “не” позбавляють історію страждання Т. Шевченка усього людського, жодними логічними категоріями не виправдати і не пояснити цієї ситуації. Як Т. Шевченко виживав, які слова він промовляв і до кого звертався – про те ми не знаємо, бо говорив він їх мовчки. “Крик тіла” перейшов у “слово душі”, коли “мовчить голос”, але “кричить серце” [див. 11, 171-172]. Чи він сповідався у мовчанні?

У базовій з антропології мовчання праці російського літературознавця К. Богданова читаємо: “Розкриття психологічного драматизму мовлення робить мовчання улюбленим свідченням драматизму взагалі, ситуацій і контекстів, де почуття домінує над розумом, серце – над розсудливістю. Саме в таких ситуаціях і контекстах мовчання більш ніж де б то було грає роль очевидного документу у ширості вирішального почуття. Релевантність подібної “аргументації”

постійно коректується культурою. На сьогодні вона здається найбільш природною для вираження траурної і любовної топіки” [1, 28].

На початку своєї роботи К. Богданов на основі взаємодоповнюючого співвідношення знаку і фону в системі мови формулює як істинне твердження, що мовчання грає роль фону у відношенні до мови, і “в загальному виді, взаємодоповнюючий характер їх інформаційної взаємодії видається очевидним. Менш очевидною – і, разом з тим, набагато суттєвішою – видається “якість” цієї взаємодії” [1, 7]. Та якщо порівняємо мовчання в контексті любовної топіки з втратою голосу на мить від щастя і хвилювання і таку, наприклад, відому прикмету траурного церемоніалу, як “хвилина мовчання” з описаним нами вище мовчанням в набагато ширшому часовому просторі, то не такою очевидною вже видається роль мовчання як фону. Зміна акцентів дає підстави для розгляду щоденників О. Кобилянської і Т. Шевченка відповідно як передСлово і післяСлово.

Страждання породжує своєрідний наратив умовчання, людині не вдається втримати гармонію між своїм духовно-чуттєвим світом і світом зовнішнім, і тоді людська сповідь втрачає свій видимий елемент. Людина воліє відгородитися від зовнішнього матеріального світу, який несе у собі страждання, але таким чином вона позбавляється незаперечного права утверджувати себе і свою власну природу у цьому чотирьохвимірному світі. Такій людині залишається віра у свою причетність до вічності і уся трагічність людини на цьому шляху, що ця віра у неї розщеплена: є мовчання у крикові душевного болю, що не переходить у голосні радість і щастя, є мовчання у самоприниженні, що не переходить у голосну гордість, є мовчазне почуття безвихідності, що не переходить у голосну надію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. Номо Тасенс. – СПб.: РХГИ, 1997. – 352 с.
2. Гинзбург Л. Записи 20-30-х годов. Из неопубликованного // Новый мир. – 1992. – №6. – С. 144-186.
3. Гонкур Э. и Ж. де. Жермини Ласерте. Актриса Фостэн. Отрывки из «Дневника». – М.: Правда, 1990. – 592 с.
4. Жулинський М. Усі сорок років творчого життя. “Щоденник” Володимира Винниченка // Київ. – 1990. – №9. – С. 88-90.
5. Здоровега В. Й. Збагнути день суший. – К.: Дніпро, 1988. – 263 с.
6. Кобилянська О. Слова зворушеного щастя. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади. – К.: Дніпро, 1982. – 352 с.
7. Лежён Ф. В защиту автобиографии // Иностранная литература. – 2000. – №4. – С.108-123.
8. Лихачёв Д. С. Заметки об истоках искусства // Контекст 1985. Литературно-теоретические исследования. – Москва: Наука, 1986. – С. 15-20.
9. Пигров К.С. Дневники: общение с самим собой // Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации. – СПб.: ФКИЦ “Эйдос”, 1998. – С. 200-219.
10. Підсуха О. Провісник // Довженко О. П. Україна в огні: Кіноповість, щоденник. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 6-15.
11. Святий Августин. Сповідь. – К.: Основи, 1997. – 310 с.
12. Фриш М. Из дневников // Фриш М. Избранные произведения: В 3 т. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 3. – С. 385-511.
13. Шевченко Т. Повне зібрання творів: В 6 т. – К.: Вид.-во Академії Наук УРСР, 1963.– Т.5. – 364с.
14. Шевченко Т. Повне зібрання творів: В 6 т. – К.: Вид.-во АН УРСР, 1964. – Т. 6. – 643 с.
15. Щоденник Аркадія Любченка. – Львів – Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1999. – 383 с.

16. Якимович А. Сюрреализм и Сальвадор Дали // Дали С. Дневник одного гения. – М.: Искусство, 1991. – С. 5-43.
17. Łopatyńska L. Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany // Prace Polonistyczne. – S.VIII. – 1950. – S. 253-280.

ЄВРЕЇ У РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ГУМОРИСТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ: ПРОБЛЕМА УСНОПОЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

Постановка проблеми. Здається, про С.Руданського сказати щось нове вкрай важко. Бо історіографія дослідження спадщини митця поважна як за своїм обсягом, так і за авторитетністю імен авторів; згадаймо хоча б “Нові знадобы до життєпису С.Руданського” А.Кримського та М.Левченка, “Артизм творів Степана Руданського” М.Гнатишака та монографію М.Сиваченка “Студії над гуморесками Степана Руданського.Порівняльний аспект”. Та все ж таки, нам хочеться наголосити, що не все висвітлено, бо в тотальні радянські часи чимало граней творчості поета замовчувалось. Вочевидь, питання “Євреї у рецепції української гумористичної традиції: проблема олітературнення уснопоетичних джерел”, є обширним і має підставу на монографічне дослідження, а тому, заокреслимо кілька циклів: народний анекдот і співомовки С.Руданського про інонаціональне.

Як відомо, жанр анекдоту знаходимо вже у вертепній драмі, інтермедії, далі - побачимо його олітературнене обличчя у творах І.Котляревського, П.Гулака-Артемовського, Г.Квітки-Основ'яненка, М.Гоголя. Можна згадати ще імена М.Вовчка, Г.Барвінок, І.Нечуя-Левицького, І.Франка, П.Мирного, Л.Мартовича, В.Самійленка і т.д. Цей, далеко не повний перелік імен, вимагає теоретичного осмислення жанру і анекдоту, і співомовки.Зазначена проблема не досліджувалась. Щоправда, у довідковій літературі знайдемо певні короткі відомості: так в “Краткой литературной энциклопедии”(М.,1962, Т.1.-С.233), знаходимо вкрай лапідарні повідомлення, в яких зазначено, що це невелике усне, жартівливе оповідання найрізноманітнішого змісту, з несподіваною дотепною кінцівкою. Ось, здається, і все. Щоправда, вони є своєрідними домінантами, які уможливають розуміння специфіки творів такого типу творчості.. Не більше інформації достарчає сучасний літературний словник-довідник (К.,”Академія”, 1997,-С.41-42), він взагалі не прояснює специфіки жанру поезики анекдоту.

Сьогоднішній стан науки уможливує переосмислення, уточнення положень, які принагідно висловлювались про анекдот, щоб зрозуміти новаторство співомовок С.Руданського і їх генезис. Так, справді, анекдот – коротка форма гумористично-сатиричного спрямування, про щось значиме у громадському житті. Центробіжне коло його – відомі люди чи події, але не тільки . В його основі може бути й повсякденність. А тому, мінімізовану фантастичність образів поставлено в реальний контекст. Правда, вони гротескно- карикатуризовані, а тому - є носіями гумору і сатири. Пуант сфокусований на приборкання

суспільної неправди, людської вдачі, жадоби, тупості, легковажності, ліності і т.д.

Мільсбор зазначив, що у природі чистого кисню не буває. Зрозуміло, немає ідеально-рафінованих чистих жанрів ні в усній словесності, ні в літературі. В якійсь мірі, анекдот має щось спільне з приповідкою, яка є теж жартівливою. Але ці жанри не треба ототожнювати, бо кожен з них має свої риси. У ній, як і в анекдоті, обов'язкова ситуативність мовлення, динаміка нанизування структур близьких тем, ідей, образів, сюжетів. Що й спричиняє певну циклічність, панорамність бачення певної проблеми. Воно "спроваковане" незвичністю місця, часу, дії. Вона і тут, і там не трагічна, навіть не драматична. Той реалізм, який віє від твору такого типу, немає документального характеру. Швидше всього "алюзія" правди, яка сприймається крізь сльози сміху. І в анекдоті, і в приповідці, зрештою, як і в ще в одних цікавих різновидах коротких (чи порівняно коротких) розповідних жанрах.

В Німеччині у 30-рр. ХХст. виокремили невеликі оповідання під назвою "шванк". Він найтісніше в'яжеється з анекдотом, бо ідентифікує жартівливі невеликі оповідання. Але, у нашій словесності є не тільки жартівливі анекдоти. Зрештою, "шванком" можуть бути і інші порубіжні твори, тому, з точки зору жанру, він має свої жанрові модифікації: шванк-переказ, шванк-байка, шванк-легенда.

Французькі "фабльо", що містили сценки про чоловіків, яких зрадили дружини, чи випадки з життя селян та багатіїв, а також, італійські "фацеції" та польські "фрашки", характеризуються швидким перебігом подій, короткою формою і влучним підсумком, який був кульмінацією. Усі ці жанри є близькими до анекдоту, хоча, кожен відзначається своїми індивідуальними рисами.

У якійсь мірі, на нашу думку, анекдот має спільні риси з байкою, що демонструє характер людини у вигляді рослин чи тварин. Для її поетики визначальними рисами є: драматична фактура, дидактико-параболічна конкретизація. Але, коли байка агеографічна, то анекдот національно – заокреслений

У світлі вищесказаного яснішає поетика співомовки С.Руданського. Її заземлений світ і, мовлячи сучасною мовою: ноу-хау поета. Як в анекдоті, так і в співомовці - усміхнене бачення світу. Прикметна фабульність оздоблена драматургічними акціями: монологом, діалогом. Правдоподібна-неправдоподібність є тим динамітом, який викликає сміх. Контрапункт є зосередженням сміху, запереченням негативного з точки зору суспільно-значимого. Як і більшість анекдотів, співомовки Руданського нагадують обширну галерею комічних портретів, які він і розділяє на три великі тематичні групи, а саме: "На чужих", "На своїх", "На самих себе". Всіх їх, в свою чергу, об'єднує привабливий образ оповідача. Хто ж він, над ким і над чим сміється? Правильне усвідомлення позиції оповідача – шлях до з'ясування ідейного змісту співомовок Руданського. Бо саме з позиції оповідача сприймається погляд поета на народне життя, на відносини між різними верствами тогочасного суспільства.

Оповідач – це селянин-подолянин, якого видає і мовний колорит, і численні предметні аксесуари, що були типовими для Поділля. Адже в цьому мальовничому краю, протягом віків спілкувалося щонайменше шість націй. Тому весь інтернаціональний склад героїв Руданського - як реалістичне відтворення етнографічної своєрідності Поділля середини ХІХ століття. Тут, ніби, лунає сміх, але крізь призму жартів проглядає сувора правда дійсності. А сміх завше був для українського народу тим рятівним колом, що засвідчував його життєздатність, і денациональна приналежність не була визначальним чинником.

Сміється поет над хитрістю цигана: "Де спіймали?", "Циган з конем", "Циган в огірках", "Що до кого"; пихатістю польського шляхтича: "Мазур на сповіді",

“Нагорода”, “Ляцька натура”; скнарістю шинкаря – єврея: “Спілка”, “Оливо не вадить”, “кобилячі яйця”; чи над пройдисвітством москаля : “Варвара”, “Кацапська сповідь”, “Варена сокира”, - та сміх його завжди побутово- локальний, конкретний і правдивий. Тут зустрічаються етноніми “кацап”, “лях”, “москаль”, “жид”, - та в них немає приниження національної гідності комічно - зображуваної людини. Адже саме ці назви побутували тоді серед народу. Автор нікого не повчає і ні над ким не глумиться. Він – людина, і все людське йому не чуже. Важливим чинником творів – є покарання сміхом кожного, хто спробує самовозвеличитись шляхом приниження іншого. Причому сміх тут глибоко-толерантний, гуманний. Він має народно-поетичне коріння.

У виданнях П.Чубинського “Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край/ Материалы и исследования собранные д.-чл. П.Чубинским.-т.2,- СПб, 1878;» І.Манжури “Сказки, пословицы и т.п. Записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях И.Манжурию. – Х.,1890” ; М.Драгоманова “Малорусские народные предания и рассказы. Свод Михаила Драгоманова.- Киев, 1876”; В.Даля “Пословицы русского народа. Сборник пословиц, поговорок В.Даля., - М., 1862 “, Б.Грінченка “Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и пр. Б.Д.Грінченко, -Ч., 1901”; П.Номиса “Українські приказки, прислів'я і таке інше.- Х., 1864”; Гнатюка М. “Галицько-руські анекдоти /Етнографічний збірник ЗНТШ- т.УІ, Л., 1899”; Франка І. “Галицько-руські народні приповідки. Зібрав, упорядкував і пояснив Іван Франко.- Л., 1901-1910”, - та інших, зустрічаємо численні записи народних анекдотів, приказок та прислів'їв. Сюжети цих творів знаходимо і в гуморесках С.В.Руданського. Ось деякі з них :У Руданського : “Три Жиди”, “Вовки”, “Загадка”, “Невинний Мошко”, “А що тепер буде?”, “Хто кого лучче”, “Два рабіни”. У Гнатюка “ Про трьох жидів і рушницю”, “Загадки”, у П.Чубинського“Вовки”, “Бійка”, у Чорноморських народних казках та анекдотах “Жид – вояка”, “А що тепер буде?”, “Розумні люди” і т.п.

Це так би мовити де-факто. Можна відзначити й інше: тільки в окремих випадках назви співомовок збігаються з назвами народних оповідок. Для прикладу назвемо такі твори, як “Вовки” (П.Чубинського), “Блоха” (В.Гнатюка), “А що тепер буде?” (Чорноморські народні казки...), “Загадки” (В.Гнатюка). Як правило, назви інші, часто влучніші, більше маскують сатирично-гумористичний зміст народного сюжету. У ряді випадків С.Руданський точно передає не тільки сюжет, а й зміст народного твору. Це й підштовхує до висліду: поет переслідує мету трансформувати народний текст, адаптувати його до віршованої рецепції. Це на перший погляд. Зіставимо анекдот і співомовку Руданського.

Жидівське міркування

- Мошку, покрити би ти хату – затікає.
 - Герсти, крити хату ! Та як її крити, коли тепер дощ іде ?
 - Та хто ж каже, що тепер ? Ти тоді покрий, як дощу не буде.
 - Герсти, крити хату, як дощу не буде !Та в мене тоді й так буде сухо .
- (Чорноморські народні казки й анекдоти. К., 1896, - №127а.- С.37).

Мошків дах
Дах дюравий, дощ іде.
В коршму затікає...
“Покрити би ти, Мошку, дах !”
Мужик промовляє.
А Жид :”Герсти, крити дах?
Та як його крити,
Коли тепер дощ іде
Та буде мочити!”

-“Та хто-ж каже, щоб тепер!”
 -“А коли-ж, Іване ?”
 -“Та покрив би хоть тогді,
 Як дощ перестане”.
 А Жид :”Герсти, крити дах,
 Як дощу не буде !
 Та у мене тогді й так
 Сухо буде всюди.”

(Тут і надалі цитую :Твори Степана Руданського. Львів, 1913. - т.2 .- С.445

Позірно, уснословесний текст лапідарний стосовно співомовки С.Руданського. Ясна річ, записувач дав свою назву “Жидівське міркування”, в Руданського авторська – “Мошків дах”. Та не це зближує і різнить два твори. Структуру народного твору визначає діалог. Він зведений до кількох реплік. Вони формально рівноправні, але значенсві. Виокреслюють, вочевидь, перебування українця у помешканні єврея, бо інакше б він не зауважив, що протікає покрівля. У С.Руданського теж є аналогічне. Це, так би мовити, конценція факту, події, але вона ще не творить комізму. Народнопоетичний виклад, як одна з основних прикмет атрибутики національного, містить діалог. Тут він - визначальний. У С.Руданського є наративність, вона наче вводить опукліше образ третього – оповідача, який, немов, підглядає і підслуховує оксюморонну ситуацію. Це, так би мовити, верхній пласт. Заглиблення ж у структуру обох творів виокремлює спільне і самобутнє. Це дослівні і словесні повтори, які служать для ідентифікації єврея.”Герсти, крити дах”,- у Руданського, і народне:”Герсти, крити хату.” Зрештою, ці словесні повтори будуть прикметою обох, єдиним початком текстів. Зрозуміла і логіка єврея: покривати помешкання у дощ неможливо. Та весь гумор полягає у тому, що є замилювання іншим: коли сонце і сухо, тоді, вочевидь, не потрібно покривати. Але це поєднання доречного і недоречного, розуму і безрозум’я, сьогоднішності і завтрашності витворює образ недалекого єврея і розважливого, поміркованого українця. С.Руданський хоче поглибити національну атрибутику основних персонажів. Він деталізує: єврей і українець мають імена – Мошко та Іван. У народному сприйманні помешкання єврея – хата, за аналогією зі своїм помешканням. У С.Руданського - “коршма” затікає, тобто єврей є корчмарем., а Іван – “мужик”. Немаловажно й інше. В обох творах є намагання посилити національну приналежність українця. Так, на часове означення, коли робити покрівлю, зазначено:”Ті, тоді”, - що явно вказує на південноукраїнське походження . У С.Руданського:”Тогді”,- де його доповнює просторове бачення: “Сухо буде всюди”.

Подібний характер мають й інші тексти. Так у публікації П.Чубинського “Труды этнографического общества...”, поміщено анекдот “Загадки”, і у С.Руданського “Загадка”. Щоправда, круг дійових осіб тут розширений. Крім єврея – у народному тексті ще є “люди”, а в Руданського “дукачі”. Місце дії в фольклорному творі деталізоване: “шинок”, у поета така локалізація місця – відсутня.. Зрештою, у народному баченні соціальний статус тих, хто чаркує, відсутній “гуляють люди”, а у С.Руданського вона детермінована: “Позбирались дукачі, П’ють собі, гуляють...” Психологічна акція розвитку подій в обох творах однакова. І “люди”, і “дукачі”, вочевидь, нетверезі, але в народному тексті не вказаний мотив “Причепилися до жида”, а у Руданського: “Скушно їм чогось”. Зближує і словесна ідентифікація нації:як і в попередньому народному творі маємо “герсти”, а у письменника з’являється “герехт”. Об’єднує обидва тексти нерозгадувана семантика, що передбачає загадування і відгадування. Стосовно відгадувача маємо усталену контекстуальну форму: “Що є?”, “Що то є?”. Комізм полягає в тому, що загадувач сам не знає суті загадуваного, хоч за це і бере гроші. Спроба повернути – неможлива, бо в оправданні єврей стверджує: “- А

нащо ж так ? І я не вгадав, - і я сам собі віддаю карбованця”, за народним текстом, а в С.Руданського : “Я і сам собі даю Цілого дуката !” Зрештою, індивідуалізують обидва твори і назви грошей: “карбованець”, - у народному і “дукат” у Руданського.

Є у творчості С.Руданського й інші підходи до фольклорного твору, зокрема прозового. Наприклад, у таких як “Фірманка”, “З дині лошак”(В.Гнатюк), “З гарбуза лошак”, “Вовки”(П.Чубинський), “Розумні люди”(Чорноморські народні казки...), сюжет будується на побутовій основі, а у співомовках – то на соціальній, то на побутовій. Автор вводить у твір додаткових осіб, які виразніше підкреслюють сатиричність образу головного героя співомовок. Так, у творі “З дині лошак”(Етнографічний Збірник.- Т.ІУ.-С.228), ми зустрічаємось з продавцем Іваном, який продає єврею “лошачі яйця”, а висиджувати їх пропонує “старій жидівці”. Після того, як “лоша не висиджувалось” і “яйця” викидались до лісу, то з кущів “зривався і втівав заець”, якого єврей визнає за лоша. Цю канву знаходимо у всіх фольклорних паралелях. Щоправда, деякі варіанти трохи відрізняються: в одному – зайця забиває якийсь пан, а тому мусить купити єврею лоша; в іншому – Мошко йде до Івана й жаліється на свою нетерпимість; в третьому – жид повертається додому і свариться з Сурою, що через неї він втратив лошака.

Цікаву інтерпретацію цих сатиричних творів знаходимо у співомовці С.Руданського “Кобилячі яйця”, де відкинуто те спільне, що було у змісті перших, а залишає лише Івана, який опиняється у вирі всіх смішних перепитій. Комізм співомовки у тому, що продавець сам мусить висиджувати “кобилячі яйця”- гарбузи, хоч і не безкорисливо:

Сидить мужик у коршомці,
Грошенята має,
Спить кохано на соломці,
Їсть, та попиває...

У творі наче сходяться дві лінії. Їх контрапунктом є гарбузи, які продає хитрий Іван. Перша, зв’язана із селянином : обман – користь – обман; друга ж – з євреєм: наївність – користь – наївність. Фінальне голосіння – лукаве, воно – опрацювання корисливості Івана. Бажання єврея мати користь – покаране сміхом за нереальне: з гарбуза ніколи не буде лошати, а з чоловіка – мати:

І промовив з подивлінням
Жидок бородатий:
“Що-то діти, що-то діти!
А що-то їх мати!...” (ст.275).

Можливі й інші зіставлення співомовок С.Руданського з уснословесними творами, та вивід буде один: мотиви, образи, символи для своїх гуморесок, як відомо, автор черпав з творчості народу, з власних фольклористичних розшуків, дещо міг використати з давньої літератури як української, так і польської. У його творах знаходимо постійні загальнофольклорні епітети, порівняння, паралелізми, які надають їм емоційну силу поезії.

ЛІТЕРАТУРА :

1. Гнатюк В. Галицько-руські анекдоти / Етнографічний збірник ЗНТШ, - т.УІ, Л., 1899.
2. Галицько-руські народні приповідки. Зібрав,упорядкував і пояснив Іван Франко. Львів 1901-1910.
3. Сказки, пословицы и т.п. Записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях И.Манжураю, - Х., 1890.
4. Твори Степана Руданського. – т.ІІ, - Л.,1913.
5. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. /Материалы и исследования собранные д.-чл. П.Чубинским.- СПб., т.2, 1878.

6. Чорноморські народні казки та анекдоти. Катеринослав,- 1896.

ПОВІДОМЛЕННЯ

Зденка МАТЫУШОВА

©2003

СЛЕДЫ В ДУШЕ И В ЖИЗНИ (ПАМЯТИ ЕВГЕНИЯ НОСОВА)

Русская литература понесла тяжелую утрату...

Недавняя кончина Виктора Астафьева (ноябрь 2001 г.) и теперь печальное известие о смерти Евгения Носова (июнь 2002 г.) поразили своей невероятностью и жестокостью и несомненно являются для русской литературы большими потерями.

Евгений Носов принадлежал к тому поколению, которое прочно вошло в историю русской литературы именами Федора Абрамова, Бориса Можаева, Константина Воробьева, Василия Шукшина, Виктора Астафьева, Василия Белова, Чингиза Айтматова, Валентина Распутина и других. Эта так называемая деревенская проза явилась ко времени. Это без всякого преувеличения и пафоса вершина русской литературы 20 века, ее – я не боюсь сказать – феноменальный и грандиозный взлет, значение и вклад которого мы пока до сих пор в полной мере не осознали.

Евгений Носов родился в 1925 году в крестьянской семье в поселке Толмачево Курской области. Когда он – высокий, шумный, с копной жестких серебристых волос – вспоминал о родной деревне и о Курске, серые внимательные глаза под кустистыми бровями прятались, только мерцали светлые искорки.

«Я помню Курск своего детства – петушиный, лошадиный, когда еще не было машин, а ходил по улицам старый дребезжащий трамвайчик... С восходом солнца на булыжные мостовые выходили тысячи лошадей, город сотрясался от конного грохота, а потом начинали перекликаться гудки. Каждый завод или фабрика имели свой гудок... Очень своеобразный город» [1].

По словам Евгения Носова, его первым литературным учителем была бабушка – неграмотная крестьянка, которая не умела ни читать, ни писать, но чудесным повседневным языком, который для писателя оказался сущим кладом мудрости, прекрасно рассказывала сказки и неведомо откуда знала наизусть кое-что из Некрасова, Кольцова и Пушкина.

В детстве Носов мечтал стать инженером, но окончив восьмой класс он ушел в 1943 году на фронт, основную и среднюю школы он закончил после войны уже взрослым человеком. Он воевал у Рокоссовского, восьмого февраля 1945 года под Кенигсбергом он был тяжело ранен и почти полгода лечился в госпитале. Еще недолеченный он в июле вернулся домой. Об этом жизненном периоде Евгений Носов рассказывает в лирической монологической прозе «*Красное вино победы*» (1971 и в новелле с реминисценциями и автобиографическими элементами «*Шопен, соната № 2*» (1973).

«... дожди смыли кровь павших с этих высот, вы собственными руками заровняли воронки и окопы, засеяли поля хлебом, и мирное солнце светит теперь над нами... Но ничем нельзя смыть нашу скорбь, заровнять наши душевные раны, притупить нашу память...» [2].

Самым удачным произведением Евгения Носова является бесспорно повесть «*Усвятские шлемоносцы*» (1977), в которой замечательно соединились военная и деревенская тематики. Автор описывает – местами с грубоватым юмором и суровыми эпизодами – жизнь деревни и ее жителей накануне войны. Но войны как таковой, в сражениях и крови, в новелле еще нет и нет даже никаких батальных сцен. Носов описывает короткий промежуток времени в жизни одной семьи в момент, когда неожиданный взрыв войны меняет систему всех ценностей – личных, духовных, культурных и материальных. Война своей грубой силой и в последних сотрясениях уничтожает все вокруг. Этот страшный факт (столь актуальный сегодня!) и вездесущее предчувствие смерти формируют новый взгляд на достоинства жизни.

«В лугах все так же сиял и звенел погожий полдень... с беспечным галдежом и визгом носились над Остомлей касатки, доверчиво и открыто смотрели в чистое безмятежное небо белые кашки... все оставалось прежним, неизменным, и невольно рождалось неверие в сказанное Давыдкой: несовместимо было с обликом мира это внезапное, неожиданное, почти забытое слово «война», чтобы вдруг, сразу принять его, поверить одному человеку, принесшему эту весть, не поверив всему, что окружало, – земле и солдату» [3].

Литературное творчество Евгения Носова неразделимо и тесно связано с доверительно ему знакомой средой и жизнью среднерусской деревни. Он обнаруживал поразительную память, зрительную, слуховую и просто человеческую, с которой начинается уважение и любовь к родителям, к родному дому, к природе, к человеку, к жизни.

«Он знал, когда цветет рожь и доцветает донник, где гнездится соловей и с какого возраста начинает петь, на какую приманку берет курская плотва и какая букашка поражает буряк в полях» [4].

Свои классические рассказы и новеллы Евгений Носов публиковал с конца пятидесятых годов. К наиболее значительным и с точки зрения степени художественности к наиболее совершенным принадлежат прежде всего прозы «*На рыбацкой тропе*» (1958), «*Тридцать зёрен*» (1961), «*Где просыпается солнце*» (1965), «*Затмение луны*» (1966), «*За долами, за лесами*» (1967), «*В чистом поле за проселком*» (1967), «*Берега*» (1967), «*Пятый день осенней выставки*» (1968), «*Шумит луговая овсяница*» (1973), «*Мост*» (1974), «*Моя Джомолунгма*» (1974), «*И улыбают параводы*» (1975) и ряд других.

Последние его рассказы опубликованы в журналах Москва, Новый мир, Наш современник, Огонек – например «*На дальней станции*» (1986), «*В чистом поле*» (1990), «*Темная вода*» (1993) и другие.

В 2001 году была Евгению Носову (одновременно и Константину Воробьеву - посмертно) присуждена Литературная премия Александра Солженицына.

Евгений Носов – автор новелл, повестей и рассказов. Короткая форма всегда была его излюбленным жанром, к ней он обращался охотнее и чаще всего. В большинстве его прозаических произведений происходят случаи обыденные, будничные, внешне как бы ничем не примечательные. Но в этих бесхитростных и незатейливых историях во весь рост встают любимые герои Евгения Носова – люди незаметные, герои, которые не совершают как будто никаких выдающихся подвигов, но они сделаны из того материала, из которого делаются «настоящие герои» – люди трудолюбивые, самоотверженные, жизнерадостные, смелые. По-

вседневное поведение этих людей служит естественной средой, в которой рождаются и формируются лучшие человеческие поступки.

Евгений Носов писал не только о деревне и ее специфических проблемах, но и вообще о жизни человеческой. С одной стороны о жизни такой разнообразной, с другой стороны единственной у каждого человека и все-таки схожей с миллионами других жизней.

«Больше для него ничего не будет?...

Для чего столь долго ожидал своей очереди родиться на земле? Эта возможность его появления стерегалась тысячелетиями, предки пронесли ее через всю историю – от первобытных пещер до современных небоскребов.

Пришло время, сошлись, совпали какие-то шифры таинства, и он наконец родился ...» [5].

Его герои взяты из реальной действительности, и в них, как в каждом человеке, много разного – злого и доброго, хорошего и плохого, смешного и печального, притягательного и отталкивающего, положительного и отрицательного. Прозаик Евгений Носов наделен чудесным даром видеть прекрасное в людях, выявлять красоту, возвышенность, благородство человеческих помыслов. Его проницательный талант раскрывает самые скрытые уголки души и нюансы внутренне-го человеческого мира. Носов часто изображает своих любимых героев в необычных драматических ситуациях и обнаруживает в них качества, которые в обыденной повседневности могут остаться даже незамеченными.

«В сущности, человек всегда умирает в одиночестве, даже если его изголовье участливо окружают друзья: отключает слух, гасит зрение, как гасят свет, уходя из квартиры, и, какое-то время оставшись наедине сам с собой, в немой тишине и мраке, последним усилием отталкивает челн от этих берегов ...» [6]

Сила произведений Евгения Носова – в огромной художественной выразительности, в необыкновенно высоком нравственном потенциале и в замечательно эмоциональной насыщенности. О чем бы он ни писал, он всегда подчеркивал и выражал свою веру в человека, стремясь разбудить в нем все лучшее, заставить мыслить его глубоко и самостоятельно.

Несмотря на то, что Евгений Носов пишет о деревне, о природе и о войне, тематика его повестей всегда нова и одновременно вечна. Они говорят об ответственности человека за жизнь на земле, о его обязанности жить честно и достойно, так как от этого очень много зависит в наше сложное, трудное и тревожное время. Каждый человек рассчитывается за свою прожитую жизнь и рассчитывается по-разному – одного томит и раздавливает совесть при жизни, другой содрагается при оглядке назад перед воротами смерти. Но наконец-то со всеми вместе справляется непредвиденная и предусмотрительная жизненная судьба. В конечном итоге Носов всегда подчеркивал мысль, что жить достойно и по совести нелегко. И человеческий род может выжить только при условии, что людская совесть и сострадательность не умрут, не унижутся, но наоборот – окажутся на высоте и будут жить.

И так, забыть Евгения Носова нельзя, это просто невозможно.

И нет больше слов, которыми можно выразить печаль и скорбь...

ЛИТЕРАТУРА

1. Литературная Россия, 1984. — № 38. — С.8.
2. Носов Е. Шопен, соната № 2. // Избранные произведения в двух томах. — Том 2. — М., 1983. — С. 249.
3. Носов Е. Усвятские шлемоносцы. // Избранные произведения в двух томах. — Том 2. — М., 1983. — С. 25.
4. Астафьев В. Как тот заречный огонек // Литературная Россия, 1975 — № 3. — С. 15.

5. Носов Е. Красное вино победы // Избранные произведения в двух томах. — Том 2. — М., 1983. — С. 77.
6. Носов Е. Красное вино победы // Избранные произведения в двух томах. — Том 2. — М., 1983. — С. 78.

**«Я КУПЛЮ ТЕБЕ ЛУБКОВ, ДАМ ГОРОХУ И БОБОВ» (О
ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОМ СВОЕОБРАЗИИ СКАЗКИ
П.П. ЕРШОВА «КОНЕК-ГОРБУНОК»)**

Сказка «Конек-Горбунок» известна всем – от мала до велика, и каждому возрасту она нравится по-своему. Ребенка занимает внешний ход событий, для взрослого читателя открывается другой, более глубокий смысл сказочного повествования. Ершовская сказка вызывает размышления о народе Руси и тех, кто вершил его судьбу. Эта сказка уже давно пережила автора и еще будет долго жить благодаря народному юмору, искрометному языку.

В языковедении существует ряд работ, в которых предпринимались попытки проанализировать сказку «Конек-Горбунок». Среди них наибольший интерес представляют статьи: Грязновой А.Г., Лебедева Ю.В., Михеева Л.Н. и других исследователей.

В «Коньке-Горбунке» П.П. Ершов широко использует народную речь. Сегодня, полтора века спустя, не только юным, но и взрослым читателям не всегда понятны в его сказке многие слова и выражения. Приведем несколько примеров.

В начале сказки братья уговаривают Иванушку идти стеречь пшеницу, но он не слушает их. Тогда ...

Подошел к нему отец,
Говорит ему: «Послушай,
Побегай в дозор, Ванюша;
Я куплю тебе лубков,
Дам гороху и бобов» [3, 11].

Каких же лубков обещает отец Ивану? Слово лубок означало липовую доску, на которой вырезалась картинка для печатания ее на бумаге. Затем лубком стали называть саму картинку, напечатанную с этой доски. Таким образом, отец обещает Ивану купить цветных картинок, которые назывались также лубочными картинками. Когда главный герой сказки попадает в очередную беду на помощь к нему приходит его друг Горбунок, а Иванушка «не весел, головушку повесил». Ведь царь велит в свою светлицу доставить Царь-девицу. Делать нечего, наш герой

Потеплее приоделся,
На коньке своем уселся,
Вынул хлеба ломоток
И поехал на восток –
Доставать тое Жар-птицу.
Едут целую седмицу ... [3, 68].

Здесь автор использовал слово седмица образованное от числительного семь и означающее «неделя».

Совершенно особую и очень многочисленную группу составляют в «Коньке-Горбунке» просторечные формы глаголов. Надо отметить, что глаголы вообще играют в народной сказке более активную роль, чем в других народных жанрах, поскольку специфика состоит в динамичности ее сюжета, в стремительном развитии действия. Эту особенность подчеркнул в своей работе И.З. Сурагов «Словесный мир сказки: К 150-летию сказки П.П. Ершова «Конек-Горбунок»»: «особый интерес представляют те случаи, когда П.П. Ершов заменяет первоначально найденный глагол нейтрального звучания на другой, менее употребительный, но более выразительный» [5, 6]. Так, например, из выражения «Как бы вора им поймать» мы видим, что автор заменяет его на «Как бы вора соглядать», и глагол соглядать здесь более уместен, так как содержит в себе значение «выследить», что как раз и делает в дальнейшем герой сказки.

П.П. Ершов вообще часто вводит в текст общеупотребительные глаголы в переносном или редком значении. Так, в строках «Кто-то начал к ним ходить и пшеницу шевелить» глагол шевелить употреблен в значении «мять, ворошить». Вся стихотворная фраза приобретает особую пластичность и оттенок завораживающей тайны. Подобные приемы выделяет и И.З. Сурагов: «В строке «Зубы начали плясать» глагол плясать с особой наглядностью передает состояние дрожащего от холода героя» [5, 7].

Немалую роль в тексте сказки играют существительные в роли сравнений и наречий (бешено, как стрела, кругом, змеем).

Кобылица молодая
Очью бешено сверкая
Змеем голову свила
И пустилась как стрела [3, 14].

С помощью этих существительных, которые выступают в роли сравнений и наречий, складывается особая живая эмоциональная атмосфера сказки.

Для сказки Ершова характерно явление энантиосемии, вся сказка наполняется историзмами и встречающимся рядом архаических элементов (фонетических, грамматических и др.): выпускать – выпускать, побегать – сбегать, приодеться – одеться, о полночь – в полночь. Их исследование и описание является важной задачей лингво-поэтического анализа, поскольку неверно понятие современным читателем, они способны создать барьер при восприятии смысла сказки или исказить авторскую мысль. Существенную помощь в анализе таких слов могут оказать толковые словари и в первую очередь словарь В.И. Даля. Обратимся к тексту. Братья Ивана, уводя его коней, рассуждают:

А благодарю дураку
Недостанет ведь догадки,
Где гостят его лошадки [3, 22].

В современном языке у слова благодарю существует только положительные значения: «добрый», «хороший». Однако Даль В.И. отмечает в семантике этого прилагательного появление энантиосемии, говоря, что прежде у слова были противоположные значения: «злой», «сердитый», «упрямый», «своенравный», «дурной». Они сохранились в современном языке у слов блажь, блажить и фразеологизма блажим матом. У читателя, не знакомого с этим вторым, устаревшим смыслом, неизбежно возникает мысль о семантической странности, сочетания благодарю дурак или неверное предположение о благожелательном отношении братьев к Ивану. На самом же деле Данило и Гаврило оценивают Ивана негативно: старое выражение благодарю умом означало «взбалмошный».

Встречаются в сказке и слова, понятные людям старшего поколения, но способные вызвать ложные ассоциации у читателя-школьника. Например,

Городничий между тем
Наказал престоного всем,

Чтоб коней не покупали
Не зовали, не кричали... [3, 36].

Сходное значение у выделенного слова передается лексемой зевака, а толкование в словаре С.И. Ожегова, выглядит следующим образом: «глядеть, наблюдать из праздного любопытства» (разг.). Аналогичная ситуация и со словом складно. В соответствии с данными словаря С.И. Ожегова (1990) его значение может быть определено так «толково, стройно»: дефиниция сопровождается пометкой разговорное.

Нельзя не отметить наличие фразеологизмов, которые встречаются в тексте довольно часто. П.П. Ершов весьма свободно обращается с фразеологизмами, трансформируя их путем добавления новых элементов и уточняя семантику, подчеркивая тем самым особенности характера персонажей. Так А.Г. Грязнова утверждает: «Стилистическое разнообразие фразеологических единиц позволяет охарактеризовать речевую манеру героев в динамике. Важно также учитывать и этнокультурный компонент слов, входящий в состав фразеологизмов, поскольку автор «Конька-Горбунка» насыщая текст устойчивыми оборотами, тщательно выверял их стиль, который несет смысловую и оценочную нагрузку» [1, 62].

В итоге можно сделать вывод о том, что «Конек-Горбунок» – имеет черты русской народной сказки. Самая яркая национальная черта которой - не просторечный язык, не пословицы и прибаутки, а весь ее тон, все ее настроение – удалое, лихое, азартное. И в этой энергичной, насмешливой жизнерадостности, в безудержном темпераменте и напористости героев сказки и самого ее эмоционального тона, может быть, и кроется главное очарование «Конька-Горбунка».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Грязнова А.Г. Опыт лингвистического анализа сказки Ершова П.П. «Конек-Горбунок» // Русский язык в школе. – 1999.–№4.– С.59–66.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. – М.: Русский язык. – 1989. – 699 с.
3. Ершов П.П. «Конек-Горбунок». – К.% МП Феникс. – 1994.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка: 70000 слов / Под ред. Шведовой Н.Ю. – 23 изд., испр. – М.: Русский язык. – 1991. – 917 с.
5. Суратов И.З. Словесный мир сказки: К 150-летию сказки Ершова П.П. «Конек-Горбунок» // Русская речь. – 1984. – №4. – С.3–8.

**СЕВАСТОПОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГУМАНИТАРНОГО
УНИВЕРСИТЕТА ПРОФСОЮЗОВ**

приглашает Вас принять участие в научно-практической конференции

**«ОБЪЕКТ ГУМАНИТАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ:
ФАКТ ИЛИ МИФ?»**,

которая будет проводиться в Филиале с 1-го по 7-е мая.

Міжнародна Конференція
Тернопіль, Україна 23-25 жовтня 2003

"НАРАТИВНІ ВИМІРИ ЛІТЕРАТУРИ"

Організатор: Тернопільський державний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка, кафедра теорії літератури і порівняльного
літературознавства,
кафедра історії української літератури
Адреса: Україна, 46027, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2, кім. 82
Тел.: 067-983-69-36, 0352-22-45-50

Проблематика конференції:

Теоретичні аспекти наратології
Проблеми наратологічної термінології
Комунікативні аспекти літературного твору
Проблема автора/читача в літературі
Наративна типологія літератури
Розповідні стратегії літератури
Еволюція розповідних моделей
Наратив жіночої літератури
Наратив дитячої літератури

**УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ
ДО АЛЬМАНАХУ «STUDIA METHODOLOGICA»**

Альманах «Studia methodologica» створено для публікування результатів досліджень у галузі методології гуманітарних наук.

До альманаху приймаються наукові статті з проблем філософії та методології гуманітарних наук. Пріоритет надається статтям, що максимально відповідають профілю видання.

Редакція зацікавлена в матеріалах до рубрик «Рецензії та огляди», «Переклади» (українською або російською мовами) та «Sapienti sat» (свого роду «інтелектуальний десерт», виражений в афористичній або навіть гумористичній формі).

Матеріали друкуються мовою оригіналу із збереженням авторської стилістики. Авторам надсилається примірник альманаху. Редакція просить надсилати матеріали за адресою: 46027, Тернопіль-27, а/с 554, або електронною поштою: narrator@tern.ukrpack.net

Примірник альманаху можна замовити за адресою редакції.

Вимоги до оформлення матеріалів. Матеріали приймаються на дискетах у форматі Microsoft Word Мінімальний обсяг статей — не менше 4 ст. машинопису (1800 зн/ст). Бажана наявність надрукованого примірника статті з авторськими виділеннями. Посилання бажано робити за зразком: «[Багалій, 1956: 128]». Обов'язкова наявність даних про автора (прізвище, ім'я та по батькові повністю, науковий ступінь, посада, службова та домашня адреса, контактний телефон).

Наукове видання

Studia methodologica
випуск 13

Відповідальний за випуск І.Папуша.

Здано до складання 17. 02. 2003. Підписано до друку 15. 04. 2003.
Формат 70x108/16. Папір офсетний. Гарнітура Таймс. Наклад 300.

Адреса редакції альманаху: 46027, Тернопіль 27, а/с 554.
Редакційно-видавничий відділ Тернопільського державного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2.