

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка  
Міжкафедральна лабораторія методолого-славістичних студій

---

# STUDIA METHODOLOGICA

**Випуск 15**

Альманах видається з 1993 року

ТЕРНОПІЛЬ  
2005

## ЗМІСТ

### МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Я. Вежбінський (Лодзь). До питання семантики протиставлених синонімів у російській мові.....	3
М. Лабащук (Тернополь). Личностные и социальные аспекты онтологии языка.....	11
Ю. Ситько (Севастополь). Задачи истории методологии отечественной лингвистики применительно к функционально-прагматической методологии в российской грамматике второй половины XIX - начала XX веков.....	17
Л. Козуб (Тернопіль). Закономірності просодичного оформлення англійських телерекламних текстів середньої тривалості звучання.....	22
С. Данилюк (Київ). Морфологічні особливості англомовних електронних текстів персональних інтернет-сторінок сучасних лінгвістів.....	31

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

А. Цяпа (Тернопіль). Автобіографія і читання. Засліплений читач.....	40
Ю. Завадський (Тернопіль). Нелінійний літературний текст: історія, технологія та поетикальні особливості.....	45
В. Дуркалевич (Люблін). Символічний код текстуального простору художньої прози І.Франка початку XX ст.....	52
Ю. Логвиненко (Суми). Динаміка характеру символічних значень архетипних символів у сучасній поезії (теоретичний та практичний аспект).....	58
О. Крутиголова (Тернопіль). Переклад як семіотична система.....	64
А. Кравченко (Дрогобич). Rainer Maria Rilke im kontext des jahrhundertendes.....	71
Н. Працьоникова (Тернопіль). Джон Стейнбек в кругу американской критики.....	78
І. Коханська (Кременець). Смерть та її постаті в романі Е.Хемінгвея "По кому подзвін".....	83
І. Плавуцька (Тернопіль). Проблема теккерейвської концепції сатири і гумору у циклі лекцій "Англійські гумористи XVIII ст.".....	92
Н. Ліщинська (Тернопіль). Психологія зла у романі Вільяма Голдінга „Володар Мух“.....	98
Т. Ткачук (Івано-Франківськ). Генеза та типологія раннього українського і польського модернізму (кінець XIX-поч.XXст.).....	100
В. Працьовитий (Львів). Жанрово-стильові особливості трагедії "Украдене щастя" Івана Франка.....	108
О. Когут (Тернопіль). Мотив Гри як чинник моделювання узагальнених ситуацій у притчевих творах (В.Дрозд „Самотній Вовк”, Т.Пулатов „Плаваюча Євразія”).....	119
С. Новак (Дрогобич). Національна інтенціональність і поетикальні особливості притч Володимира Бірчака.....	126
О. Назаренко (Дніпропетровськ). Вираження національних ментальних рис у фразеотематичних групах "воля", "природа".....	133
Т. Саварин (Тернопіль). Історія фіксації та дослідження лемківських весільних обрядових пісень у післявоєнний період (галицька Лемківщина).....	138

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 ТНПУ ім. В. Гнатюка.

#### Науково-редакційна рада

Зд.Є.Адамчик, М.Братасюк, О.Глотов, Р.Гром'як, Д.Затонський, В.Зуєв, В.Кравець, Е.Касперський,  
М.Лабащук, О.Лешак (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: 46027, Тернопіль 27, вул. М.Кривоноса, 2, каб. 82.

E-mail: [narratology@gmail.com](mailto:narratology@gmail.com); [glotov@tspu.edu.ua](mailto:glotov@tspu.edu.ua)

Редакція не завжди поділяє погляди авторів. Матеріали друкуються мовою оригіналу

Ярослав ВЕЖБІНСЬКИЙ

© 2005

## ДО ПИТАННЯ СЕМАНТИКИ ПРОТИСТАВЛЕНИХ СИНОНІМІВ У РОСІЙСЬКІЙ МОВІ

Не підлягає сумніву те твердження, що мова у поетичній творчості змінює властивості, активізуються її семантичні та стилістичні властивості, збільшується коло смислових контактів лексичних одиниць. У поетичній мові поряд із загальномовними діють власні, особливі закономірності.

Структура художнього світу письменників характеризується своєрідними прийомами використання мовних засобів, серед інших і тими, які ґрунтуються на синонімії та антонімії. Типовим художньо-мовним засобом, до якого нерідко звертаються майстри слова, є протиставлення синонімів. Питання протиставлених синонімів зустрічається у лінгвістичній літературі<sup>1</sup>, однак відчутною є брак праць, які б виявляли специфіку функціонування таких синонімів у поетичній мові.

Предметом аналізу у даній статті є різні способи реалізації протиставлення синонімів у художніх контекстах, які здійснюються за синтаксичною схемою *не А, а Б* (індекси *А* та *Б* означають синоніми)<sup>2</sup>. Передбачається задача розглянути внутрішні стосунки у синонімах, які ґрунтуються на протиставленні, оскільки без чіткого розуміння семантичної структури таких феноменів інтерпретація їх функціонування може виявитися випадковою та суб'єктивною.

У зв'язку з напрямком статті визначимо вихідні положення.

При аналізі семантичної структури лексичних одиниць, які контактують між собою, необхідно враховувати різні параметри, за якими можна встановлювати як ймовірні предметно-логічні елементи, так і різні смислові навантаження, що забезпечують характеристику лексем. Наше відношення до даної проблеми ґрунтується на думці, що „значимим в слові являється не тільки його «предметное» значение (понятийное содержание), но и его экспрессивно-стилистическая окраска в широком смысле»<sup>3</sup>. Відзначене має без-

<sup>1</sup> Див., напр.: Комиссаров В. Н. Проблема определения антонима (О соотношении логического и языкового в семасиологии) // Вопросы языкознания. - № 2. - 1957. - С. 49-58; Шведова Н. Ю. Несколько замечаний по поводу статьи Ю. Д. Апресяна «Синонимия и синонимы» // Вопросы языкознания. - № 3. - 1970. - С. 36-44; Брагина А. А. Синонимы или quasi-синонимы? (Семантика отражения) // Вопросы языкознания. - № 1. - 1976. - 62-72.

<sup>2</sup> Ілюстративний матеріал набраний нами з творів класичної літератури, а також з художніх текстів сучасних авторів. Список літературних джерел наводиться у кінці статті

<sup>3</sup> Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики (На материале русского языка). - Москва, 1973. - С. 254. Інші дослідники дотримуються подібної думки, вважаючи різні коннотації невід'ємною частиною смислового змісту слова. Пор. наступні висловлювання: „в содержании лексического значения слова присутствуют семантические компоненты эмоционально-оценочного и стилистического характера” (Кузнецова Э. В. Русская лексика как система. - Свердловск, 1980. - С. 27); „стилистическое значение составляет часть семантической структуры языковой единицы” (Кожина М. Н. Стилистика русского языка. - Москва, 1977. - С. 32).

посередній стосунок і до синонімів, під якими ми, посилаючись на А. П. Євген'єву, ми розуміємо „только те слова, которые употребляются для обозначения *одного и того же понятия* и различаются между собой или оттенками значения *в пределах данного понятия*, или экспрессивной, эмоциональной окраской, или употреблением в определенных стилистических условиях, в определенных сочетаниях с теми или иными словами”<sup>4</sup>.

Виходячи з такого розуміння синонімів, цікаво буде розглянути функціонування синонімів *глаза* та *очи*.

У словарному відношенні дані лексичні одиниці не розрізняються предметно. Представляючи те саме поняття (орган зору), ці синоніми супроводжуються стилістичними відмінностями: якщо лексема *глаза* належить до нейтральної лексики, то лексема *очи* належить до високої, книжної лексики. Про слово *очи* в ССЕ говориться, що воно „в соврем. языке приобрело приподнятый, несколько возвышенный характер” (т. 1, с. 231); в МАС воно класифікується як „устарелое” та „традиционно-поэтическое” (т. 2, с. 607), де перша примітка характеризує лексему з точки зору відношення до сучасної мови, а друга – вказує на її приналежність до певного стилю мовлення.

У художньому втіленні лексема *очи* у порівнянні до її синоніма *глаза* може виконувати функцію заміщення та/або функцію стилістичної диференціації. Пор. наступні тексти:

То же самое я замечал в магазине, где фрау Рауш покупала сахар и масло: взглянет на ярлычок с ценой, достанет из кошелька рублевки, помусолит их, считая, а потом вознесет *очи* – и шевелит губами, шевелит... При этом *глаза* ее в конце концов всегда наполнились слезами (Рекемчук, т. 1, с. 259)5;

А купец Еремей Бабкин заморгал *очами*, глянул вокруг, вынул деньги и подает их агенту (Зошенко, т. 1, с. 88).

У наведених прикладах слово *очи* є смисловим еквівалентом слова *глаза* і відрізняється від нього тільки стилістично. Та або інша характеристика очей у таких контекстах не є достатньо передбачуваною.

Стилістична різноплановість синонімів *глаза* та *очи* не вказує на єдину ознаку їх мовленнєвого вживання. У художніх текстах на стилістичні відмінності синонімічних слів накладаються смислові відмінності, які підкреслюються протиставленням. Наприклад:

У Вали *глаза* были светлые, добрые, широко расставленные, они с покорностью и обожанием встречали взгляд подруги. А у Ули *глаза* были большие, темно-карие, - не *глаза*, а *очи*, с длинными ресницами, молочными белками, черными таинственными зрачками, из самой, казалось, глубины которых снова струился этот влажный сильный свет (Фадеев, с. 8).

Синоніми у конструкції *не глаза, а очи* використовуються з метою відтінити фізичну природу позначуваного, а саме – красиві очі. З багатьох можливих характеристик актуалізується сема „красиві”<sup>6</sup>.

Такого типу протиставлення дають деяким дослідникам підставу говорити про перехід синонімів у контекстуальні антоніми. „Обозначая одно и то же явление действитель-

<sup>4</sup> Введение к ССЕ, т. 1, с. 10. Тут і далі див. скорочення назв словників.

<sup>5</sup> Тут і далі у прикладах курсив наш – Я. В.

<sup>6</sup> Дана сема достатньо визначено сприймається у контексті, у якому слово *очи* є єдиною назвою референту, попередньо охарактеризованого за допомогою конструкції *не глаза, а очи*. Пор.: „Что-то грозное нависло над нашими душами, - сказала Уля, и мрачный, тусклый огонь позолотил ее *очи*” (Фадеев, с. 9). Цей контекст є ізольованим і лише потенційно може призвести до виникнення конкретної оцінки у семантичній структурі лексеми *очи*. Така оцінка може бути здійснена у рамках макроконтексту. Навколишній текст налаштовує на сприйняття смислу „красивые глаза”.

ности, под пером писателя они (тобто синоніми – Я. В.) могут превращаться в ряде случаев, по существу, в контекстуальные антонимы”, пише Н. М. Шанский та ілюструє це положення цитатами з художньої літератури – прикладом про очі Улі (див. вище), а також контекстами: „Слобожане встречая на улице гроб, останавливались и, крестясь, говорили друг другу: - Чай, Пелагея-то рада-радешенька, что помер он... Некоторые поправляли: - *Не помер, а издох*” (Горький); „Он *не ел, а вкушал*” (Чехов)<sup>7</sup>.

Вказане твердження, на наш погляд, містить у собі небезпеку якщо не підміни, то нечіткого розрізнення характеру протиставлення синонімів та антонімів. Констатація протиставлення між синонімами – це щось інше, ніж констатація протиставлення між антонімами. „При выделении антонимов, - подчеркивает Л. А. Введенская, - недостаточно учитывать только противопоставление слов, необходимо, чтобы противопоставляемые слова имели противоположное значение. Это относится к определению как узуальных, так и окказиональных антонимов”<sup>8</sup>. Отже, основу антонімії утворюють протилежні за значенням одиниці мови.

Семантичну протилежність виражають не всі протиставлення. При антонімічних протиставленнях йдеться про оцінку даного предмета, явища з діаметрально протилежних позицій. Пор. з цієї точки зору опозиції: *близкий – далекий, молодой – старый, правда – ложь, удача – неудача, легкий – тяжелый* і т.ін., у яких семантичною сутністю є протилежність змісту їхніх членів. Такі опозиції мають словарний характер. Важливо при цьому відзначити, що реалізації антонімів у мовленні обумовлюється відповідним оформленням. При антонімічних зв'язках потрібен антонімічний контекст, який характеризується певною структурою, пов'язаною з певними типами стосунків, із засобами плану вираження лексем протилежних смислів (сполучники, порядок слів і т.ін.)<sup>9</sup>. Наприклад:

Смотри на солнце, - оно вечно молодо и ярко светит всюду, куда проникают его лучи, и для него нет ни зла, ни добра... (Горький, т. 1, с. 333);

[...] Близость нового отдела [...] позволяет нам рассказать еще одну историйку, в которой два эти предмета – удача и неудача – соединились вместе (Зошенко, т. 2, с. 236);

Ей казалось, что это не веселая песня, а очень грустная (Горький, т. 1, с. 38);

Сплошная зелень была во многих местах перерезана то широкими, то узкими отвалами земли: по обеим сторонам шоссе рыли противотанковые рвы и окопы (Симонов, т. 4, с. 39).

Слова можуть бути мовними антонімами і все ж не вступати в антонімічні стосунки у мовленнєвому контексті, у якому вони разом вживаються. Пор.:

Похороны были торжественные: [...] Все было как полагается: [...] Оркестр, груды цветов, венки с лентами – красными, белыми, черными... (Грекова, с. 109).

<sup>7</sup> Шанский Н. М., Лексикология современного русского языка, изд. второе, испр. – Москва, 1972. – С. 57. Пор. також: Александров П. С. К вопросу о некоторых лексикологических и лексикографических терминах // Ученые записки Куйбышевского пед. ин-та. 1959. – Вып. 26. – С. 181-211.

<sup>8</sup> Введение к САВ, с. 30.

<sup>9</sup> Таке розуміння антонімічного контексту див.: Комиссаров В. Н. Словарь антонимов современного английского языка. – Москва, 1964, де у вступній статті вперше описані основні типи антонімічних контекстів (с. 8 і наступн.). Питання типів синтаксичних конструкцій з антонімами у російській мові розглядається у теоретичній частині „Введения к САВ”, с. 25-27. Розгорнуте дослідження типів синтаксичних конструкцій та основних видів семантичних стосунків (значень), реалізованих в антонімічних контекстах, запропонував Новиков Л. А. Антонимия в русском языке (Семантический анализ противоположности в языке. – Москва, 1973. – С. 90-120).

Тут слова белый и черный, як мовні антоніми, не вступають, однак, в антонімічні протиставлення.

Антонімічні протиставлення передбачають характеристику однорідних предметів або явищ. Разом з тим у поетичній мові зустрічаються різні реалізації мовних антонімів, у тому числі такого типу:

Голова посмотришь маленькая, а великих идей в ней тьма тьмушая, как рыб в океане (Чехов, т. 2, с. 225).

Тут „маленькая” (голова) має значення „незначна за розміром”; великая (идея) – „суттєва, значна за змістом, за впливом”.

И ты меня обманываешь Боренька... Я ведь чувствую твою великолепную политику. Насквозь я тебя понимаю! Штиблеты потому оказались узки, что душа у тебя широкая (Чехов, т. 6, с. 269).

У даному прикладі, як і у попередньому, спостерігається порушення закономірностей антонімізації багатозначних слів. Порушується антонімічна співвіднесеність семем: *узькі* (штиблети) – реалізується значення „за шириною менші, ніж потрібно”; *широка* (душа) – здійснюється переносне значення „відкритий, щирий характер (про людину)”.

Сказане про антоніми підтверджує думку про те, що мовленнєва антонімія повинна ґрунтуватися на протиставленні протилежних за значенням лексем або семем (якщо слова полісемічні). Недотримання цієї вимоги призводить або до „зняття” антонімії, або до використання протиставлених слів у якості художньо-мовленнєвого прийому<sup>10</sup>. Семантична протилежність виявляється як результат полярного розгляду того ж самого явища, предмету, або полярного розгляду об’єктів, що порівнюються. Вона повинна визначатися за фактом наявності контрарних ознак, властивостей.

Повернімося до прикладу про очі у конструкції *не глаза, а очи*. Природньо виникає питання: чи можна у протиставлених словах виділити диференційні, протилежні семи, тобто компоненти, які виключають себе у протиставленні? Іншими словами: чи є у семантичній структурі лексем *глаза, очи* полярні семи «некрасиві» і «красиві»? Протиставлені слова не називають протилежних якостей, конструкція *не глаза, а очи* не має значення антонімічного протиставлення. У семантичній структурі слова *глаза* однаково ймовірні різноманітні характеристики (випуклі, великі, невиразні, добрі і т.ін.). Семний склад слова має певну кількість сем, але чи варто говорити про несумісність семи „красиві” у смисловому складі даного слова або говорити про наявність тільки негативної семи „некрасиві”? Факт протиставлення синонімів не може служити підставою виключення однієї семи та ствердження іншої у смисловій структурі слова *глаза*.

В аналізованій конструкції *не глаза, а очи* на перший план висувається основна функція<sup>11</sup> синонімів – функція семантичного уточнення. Смисловий зміст одного синоніма акцентує ознаку, яка у іншому синонімі виявляється нечітко. Протиставлення призводить до нейтралізації загальності, абстрагованості оцінки і до виникнення конкретності оцінки у означеному об’єкті.

Перейдемо до розгляду інших прикладів.

Такі лексичні одиниці, як *полный, толстый, жирный, тучный* сприймаються у якості синонімічних (див. ССА) поза будь-яким контекстом. Ці синоніми функціонують на рів-

<sup>10</sup> Пор. з цієї точки зору українські вислови типу: се не судьба, а щира правда; то чудо, а не раки.

<sup>11</sup> Пор. з цієї точки зору протиставлення в укр. прислів’ї не поле родить, а нива, яке семантизується наступним чином: „не просто ділянка землі, а поле, підготовлене для посіву”. У польск. мові може відповідати вказаному смислу конструкція *nie pole, a rola (niwa, gleba)*.

ні системи мови. Вони характеризуються загальним значенням „той, хто має повну фігуру (про людину)”, хоча вказують на різну інтенсивність, міру виявлення якості. Статусу синонімічності набувають також утворені від наведених прикметників іменники *полнота, толщина, тучність, жирність*.

У мовленнєвому вживанні такі синоніми можуть ускладнюватись протиставленням. Пор.:

Прелестное личико на грузном основании. Полнота болезненная, чрезмерная, не полнота, а грузность. Ребята иногда вздыхали: - Всем ты хороша, Аська, только зачем ты такая толстая? (Грекова, с. 91).

Синонімічні слова *полнота* и *тучность* виражають різну інтенсивність якості, що характеризує зовнішній вигляд людини. За рахунок протиставлення акцентується значення „не тільки зайва товщина, але й непомірна”. Синоніми відрізняються один від одного ступенем виявлення ознаки. При цьому, позначаючи зовнішній вигляд персонажа, вони виражають відповідну оцінку.

Ускладнення близьких за значенням лексем протиставленням у даному типі конструкції стосується не тільки узуальних, але й, зрозуміло, і контекстуальних синонімів. Для останніх, які набувають свій статус в умовах конктерно-мовленнєвого вживання, важливо враховувати їх логіко-семантичну співвіднесеність з узуальними синонімами, їх смислові аналогії з мовними еквівалентами. У значенні контекстуальних синонімів визначними стають ті ознаки, які виражені мовними синонімами. Приклад:

Комик стукнул кулаком по столу и, негодующий опустил на деревянную скамью. Не поток, а океан ядовитых, отчаянных, бешеных слов, полился из его рта, окруженного давно уже не бритым пространством (Чехов, т. 5, с. 465).

Синонімія у даному випадку детермінується умовами контексту. Слова *поток* та *океан* вступають у синонімічні відношення своїми переносними значеннями: перше реалізує значення „велика кількість”, а друге – „невизначено велика кількість”. Семантика контекстуальних синонімів співвідноситься із змістом словарних синонімів, об’єднаних домінантою *багато* або *множинність* (див. ССЕ, т. 1, с. 549 та 552).

У мові художньої літератури синонімічні контакти виходять за межі узусу, що свідчить про порушення мовних моделей таких зв’язків і, тим самим, про індивідуалізацію прийомів щодо семантичних контактів слів. Наведемо приклад нестандартного протиставлення з домінантним синонімом *идти*:

... Сегодня ночью я не спал и слушал часы. Их тиканье было необычайно громким. Они не шли, а маршировали, как само Время – деревянное, неумолимое (Грекова, с. 139).

Відзначимо, що багатозначна лексема *идти* (автори МАС наводять 27 її значень) за даними СС-СП очолює 5 синонімічних рядів (с.177). У їх числі наводяться синоніми *идти, ходить* у значенні „знаходитися у дії та показувати час”<sup>12</sup>. Протиставлені лексеми в умовах наведеного контексту є близькими за загальним значенням, хоча ця функція переплітається з функцією диференційною, оскільки слова мають різний характер відображення дії. Слово *шли* (рос.) не містить характеристики роботи годинника у порівнянні з синонімом *марширували* (рос.), який підкреслює не тільки посиленість ходу годинника вночі (ситуативна обумовленість), але й певну стрункість, ритмічність їх звуку. Аналізований тип конструкції з протиставленням стверджує значення „годинник працював чітко, рівномірно”. Разом з тим конструкція не позбавлена тих асоціативних сми-

---

<sup>12</sup> Вказане значення не фіксується в ССЕ. У порівнянні з даним словником синонімію полісемантичного слова *идти* повніше відображає СС-СП.

слових шарів, які реалізуються за рахунок порівняння „как само Время – деревянное, неумолимое”, тобто протяжності, послідовності, певної нечутливості та неминучості того, що відбувається.

У мовленнєвому вживанні спостерігаються відхилення від синонімічного узусу також і в інших значеннях лексеми *идти*:

Если барыня не идет, а плывет, как пава, то поворачивай оглобли: она накормит, утешит, но непременно возьмет под башмак (Чехов, т. 4, с. 197).

Синонімами *идти* в основному значенні „пересуватись, переміщатись, роблячи кроки” є *шагать, вышагивать, ступать, выступать, шествовать, переть, переться* и *топать* (ССЕ, т. 1, с. 415; див. ССА). У наведеному контексті синонімізуються *идти* та *плыть*; дані дієслова зближаються за загальним значенням стержневого синоніма, але порізноmu представляють ту саму дію. Якщо *идет* можна застосувати до переміщення, хоча воно не підкреслює його спосіб, то *плывет* характеризує плавну ходу і підкреслює шляхетність, певну урочистість переміщення.

Ще приклад:

Поедем, Федор Павлович! – говорю я хозяину. – Не стану я ждать. [...] Едем. Дождь не *идет*, а, как говорится, *лупит* во всю мочь; тарантас же у меня не крытый (Чехов, т. 14, с. 18).

Синонімічні зв'язки слів *идет* та *лупит* визначаються контекстом. Дані дієслова мають відношення до дії „лити, падати” (про опади), причому друге слово має підсилювальне значення, вказує, що дія виконується з особливою силою. Однак характер конотації синоніма *лупит* не тільки експресивний, але й функціонально-стилістичний, оскільки дане дієслово відноситься до просторіччя.

Аналіз протиставлених синонімів у поетичній мові можна було би продовжити, але й сказаного досить, щоби переконатись у тому, що дані способи реалізації не мають значення семантичної протилежності. Розглянуті приклади спростовують тезу про перехід синонімів у контекстуальні антоніми. Використання прийому антонімізації синонімічних слів за рахунок їх протиставлення виступає у ролі посилювального конкретизатора у відношенні до семантики означуваного предмета, явища або дії.

Від наведених протиставлень треба відрізнити контексти, у яких протиставлені лексеми не виявляють синонімічних зв'язків. Пор.:

Она (жена Рауля – Я. В.) не дышала, а задыхалась, не пила, а захлебывалась (Чехов, т. 4, с. 27).

Тут члени протиставлень мають відповідні значення: *дышать* – „набирати та випускати легеньми повітря”; *задыхаться* – „відчувати стиснення у диханні через якусь причину”; *пить* – „ковтаючи, поглинати певну рідину”; *захлебываться* – „задихатися від попадання у дихальне горло рідини”.

Для виявлення значень протиставлених лексем не завжди є достатнім мінімальний контекст, межі якого визначає речення. Наприклад:

По берегу снова шел – не шел, а катил – Гуськов по насту вверх по Ангаре (Распутин, с. 196).

Дане протиставлення допускає наступне тлумачення: „не просто рухався у певному напрямку, а швидко переміщався”. Таке тлумачення забезпечується смисловим зв'язком наведеного речення з цілим фрагментом тексту, який являє собою структурно-семантичну єдність. При розгляді семантики протиставлених лексем у конструкції *не*



шел, а катил слід враховувати, що переміщення відбувається на лижах. За рахунок протиставлення реалізується значення „стрімко їхав”.

Принципове нерозрізнення семантичної протилежності та протиставленості може призвести до широкої та неадекватної інтерпретації антонімії, внаслідок чого у якості контекстуальних синонімів трактуються окремими дослідниками не тільки конструкції, які мають у складі синоніми, але й такі, у яких протиставленими є будь-які слова. М. К. Давидова вбачає такі синоніми у наступних контекстах: „Вы не офицер, а скот, - бросает в лицо Латыевскому Половцев”; „Раньше ты ветром была, а теперь девкой стала”; „Пока парень не побьет другого парня из-за любившейся ему девки – он не парень, а политаны”<sup>13</sup>.

У якості антонімічних розглядаються протиставлення, у яких немає жодних семантичних ознак, що свідчать про антонімічність. Протиставлення у мовленні мають різноманітний характер. Це означає, що специфіку мовленнєвих протиставлень необхідно вивчати, а не ігнорувати, підмінюючи її повсякчас апеляцією до контекстуальної або окаціональної антонімії. Питання про такого роду антонімію слід розглядати лише у тому випадку, якщо протиставлення у складі конструкції реалізують протилежні смисли<sup>14</sup>.

На основі проведеного аналізу залишається відзначити наступне:

1. Думка про перехід у поетичному контексті синонімів у антоніми не має під собою достатніх теоретичних підстав.

2. У контексті художніх творів система стосунків між протиставленими синонімами є такою, що перший характеризується більш загальним характером значення, а інший – уточнює даний синонім у певному контексті. Спрямованість таких синонімів визначається конкретизацією значення.

3. Диференційними ознаками протиставлених синонімів є смислові відтінки, що виражається у різному об’ємі їх значень, або у ступені інтенсивності виявлення тематичної ознаки, якості, а не факту його наявності або відсутності. Синоніми у конструкціях з протиставленням розрізняються також і стилістичною ознакою.

4. Унаслідок стилістичної специфіки синоніми виявляють експресію. Експресивність виникає переважно на базі протиставленого оформлення синонімів.

5. У цілому, і це слід підкреслити, протиставлені синоніми мають перш за все художньо-мовленнєву природу. За допомогою таких протиставлень письменники індивідуалізують мовлення, намагаються урізноманітнити засоби вираження подібного за значенням смислу.

<sup>13</sup> Давыдова М. К. Антонимия как художественно-выразительное средство в романе М. Шолохова „Поднятая целина” // Ученые записки Хабаровского пед. ин-та. Серия русского языка. – 1970. – Т. 29. Цитуємо за Л. А. Введенской, див. САВ, с. 20.

<sup>14</sup> Семантичні та інші особливості функціонування антонімів розглядаються у низці досліджень. Відзначимо лише окремі праці з цієї галузі: Акимова В. И. Контекстуальные антонимы в публицистике Н. П. Огарева (Конструкции с утверждением негативных членов пар) // Вопросы русской филологии. – Алма-Ата, 1978. – С. 199-203; Селина Р. В. Использование антонимов в создании речевого контраста // Слово как предмет изучения. – Ленинград 1977. – С. 79-82; Брагина А. А. Семантические отношения между синонимами и антонимами (Роль негативных форм) // Русский язык в школе. – № 5. – 1979. – С. 95-97; Введенская Л. А., Гончаренко Г. Е. Оказиональные антонимы // Известия Северо-Кавказского научного центра высшей школы. Общественные науки. – № 1. – 1980. – С. 34-37; Вежбиньски Я. Функционирование антонимов в художественной речи А. П. Чехова // Przegląd Rusycystyczny. – № 3-4. – 1987. – С. 151-162; Он же. Антонимы в заглавиях чеховских произведений // Russian Language Journal / Русский язык. – East Lansing, Michigan (Michigan State University), 1995. – № 162-164. – Т. XLIX. – С. 295-306; Его же. О художественной речи А. П. Чехова. Материалы к словарю антонимов писателя // Stylistyka. – Т. XI. – 2002. – С. 255-268.

**СКОРОЧЕННЯ НАЗВ СЛОВНИКІВ:**

1. МАС - Словарь русского языка в 4-х т., изд. второе, испр. и доп., глав. ред. А. П. Евгеньева. – М., 1981-1984.
2. САВ - Введенская Л. А. Словарь антонимов русского языка. - Ростов-на-Дону, 1995.
3. ССА - Апресян Ю. Д., Богуславская О. Ю., Левонтина И. Б., Урысон Е. В., Гловинская М. Я., Крылова Т. В. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. – М., 1997.
4. ССЕ - Словарь синонимов русского языка в 2-х т., глав. ред. А. П. Евгеньева. – Л., 1970-1971.
5. СС-СП - Словарь синонимов. Справочное пособие. – Л., 1975.

**ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА:**

1. Горький М. Собрание сочинений в 30-ти т. – М., 1949-1955.
2. Грекова И. Кафедра. Повести. – М., 1983.
3. Зощенко М. Избранное в 2-х т. – Минск, 1983.
4. Распутин В. Г. Повести. – Минск, 1983.
5. Рекемчук А. Е. Избранные произведения в 2-х т. – М., 1977.
6. Симонов К. М. Собрание сочинений в 6-ти т. – М., 1966-1970.
7. Фадеев А. Молодая гвардия. – М., 1966.
8. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти т. Сочинения в 18-ти т. – М., 1974-1982.

Ігор ПАПУША

© 2005

### ЩО ТАКЕ НАРАТОЛОГІЯ?

Наратологічні конференції, семінари, симпозіуми, круглі столи — явища регулярні у світовій науковій практиці. Останнє з відомих мені наратологічних зібрань (до того ж з теоретичним ухилом) проходило 23-25 травня 2002 року в Гамбурзі. Вчені, які зібралися на симпозіум намагалися вирішити одне питання: що таке наратологія? Вважаю, що ознайомлення з результатами цього обговорення буде цікавим для учасників нашої конференції. Адже обізнаність з напрацюваннями західних наратологів, до того ж — з останніми їх дослідженнями — допоможе нам теоретично зорієнтуватись і у власних студіях над розповідними текстами.

#### Огляд наратології

Симпозіум відкрив професор Пенсильванського університету Джералд Принс доповіддю на тему „Огляд наратології”<sup>1</sup>. Ми не зможемо дійти згоди на основі об’єкту дослідження: адже одні вважають наративом вербальну розповідь про одну чи кілька подій; інші — репрезентацію (в тому числі й вербальну) будь-яких видів подій. Інші доводять, що ці події повинні бути викладені послідовно, результативно і навіть завершено, що ці наративи повинні бути населені антропоморфними істотами, що наративи повинні бути підкріплені щоденним людським досвідом. А дехто взагалі не погоджується з усіма, або з більшістю запропонованих позицій.

Проте, якщо і можна дійти згоди у визначенні наратива (у наратологічних цілях), інший набір меж — це межі стосовно самої наратології. Визначення цієї дисципліни часами дуже різняться. Існує формалістське розуміння наратології, діалогічне і феноменологічне. Є аристотелівські та деконструктивістські підходи; історичні, соціологічні, антропологічні погляди, феміністичні і політологічні, з’являються також численні „нові наратології” — посткласична, соціонаратологія, психонаратологія. Але зовсім не очевидно, що ці галузі знання стосуються наратології. Принаймні Ролан Барт так не думав, коли писав, що поза розповідним рівнем знаходяться інші системи (соціальна, економічна, ідеологічна) і їх має вивчати інша семіотика. Так само Ніллі Дінгготт розрізняв наратологію як теоретичну поетику від інших галузей літературознавчих досліджень, таких як інтерпретація, історична поетика і критика.

Проте, якщо і тут можна буде досягти згоди, то виникнути інша площина розрізень. Як би там не було, наратологія вивчає те, що стосується наратива. Вона зосереджується (переважно, але не виключно) на диференційній специфіці наратива, що в наративі не є наративом. Але критерій відмінності не є визначальним у класифікації наративів. Бо якщо наратив визначати як репрезентацію подій чи зміну в їхньому статусі, то звичайні

---

<sup>1</sup> Prince G. *Surveying Narratology // What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. — Berlin: Walter de Gruyter, 2003. — P. 1-16.

часові зв'язки могли б бути наративно властивими для, приміром, коміксів, які ми до наративів не зараховуємо.

### Наративність і подієвість

Головне питання, яке вирішує Вольф Шмід: які ознаки розповідного тексту, а саме – що робить розповідний текст розповідним. І перше, що робить гамбурзький професор – це оглядає різні концепції наративності. Першою Шмід представляє концепцію наративності, що почала формуватися з початку 20 століття в надрах німецькомовного літературознавства (Кьоте Фрідеман, Оскар Вельзер) і здобула свої завершене вираження в теорії Франца Штанцеля, який визначає посередництво в якості головної характеристики розповідного тексту.

Друга концепція наративності зародилася в царині структуралістських досліджень і власне для неї Цветан Тодоров придумав назву „наратологія”. Структуралістська дефініція наративності робить акцент на самій розповіді, оскільки текст, який називається наративним різко контрастує з текстом, який називається дескриптивним (описовим), оскільки має часову структуру і містить зміну ситуації.

Класичне поняття наративності, на думку Вольфа Шміда, обмежується тільки до сфери словесної комунікації, покриваючи лише твори, що містять наративне авторство чи посередництво, включаючи нариси, подорожні нотатки, проте за винятком ліричних, драматичних і кінематографічних текстів. Але, з іншого боку, структуралістське поняття наративності можна застосувати до будь-яких видів мистецтва, за винятком тих, які не мають часової структури і відповідно не містять жодної зміни ситуації.

Вольф Шмід зазначає, що поняття наратив може використовуватися в широкому і в вузькому значенні. Мінімальною умовою наратива є наявність хоча б однієї зміни стану. Між початковою ситуацією і кінцевою повинен бути часовий зв'язок. Хоча деякі дослідники (наприклад, Томашевський) наполягають і на причинному зв'язку між станами, сам Шмід не вважає це обов'язковим у визначенні наративності. Те саме стосується і поняття точки зору.

Описові тексти протистоять розповідним, але межа між ними розмита, мало того, будь-який розповідний текст тією чи іншою мірою містить описові фрагменти. Головне в розрізненні розповідних і описових текстів – це їх функціональність, а не їх кількісний склад.

Вольф Шмід пропонує типологію текстів, яка включає тексти двох великих розрядів: розповідні і описові. Розповідні тексти діляться на тексти, в яких історія репрезентується за допомогою посередника-розповідача (telling, розповідні тексти у вузькому значенні слова – романи, оповідання і т.ін) і тексти, в яких історія репрезентується без посередньо (showing, розповідні тексти у широкому розумінні – драма, кіно, пантоміма, балет).

Основою будь-якого розповідного тексту є подія. Тому подієвість – головна ознака розповідного тексту. Вольф Шмід вирізняє кілька головних умов, яким повинна відповідати подієвість. Перш за все, це її фактуальність (або реальність). Важливо, щоб в межах вигаданого світу подія відбулася, а не щоб про неї персонаж лише мріяв. З фактуальністю пов'язана результативність: подія повинна відбутися ще до закінчення нарації. Разом з тим, на думку Шміда, содієвість підлягає градації. Іншими словами, подія може бути більш або менш подієвою. Виділено п'ять головних критеріїв градації розповідної подієвості. Перша з них – релевантність змін. Подієвість підвищується, якщо зміна, що відбулася є присутньою для даного фіктивного світу. Тривіальні зміни події не творять. Друга ознака – непередбачуваність. Подієвість змін підвищується, якщо вони відбулися несподівано, всупереч очікуванням. Третій критерій – консекутивність. Подієвість змін підвищується, якщо зміни справили суттєвий вплив на мислення і свідомість персонажа, оскільки це змінює його дії. Четвертий – незворотність. Подієвість підвищується, якщо зміни, які відбулися є незворотними і новий стан не може бути анульований. І п'ятий – неповторюваність. Повторювані зміни події не народжують.

### Наратологія і наратив

Фотіс Джаннідіс (Мюнх) ставить перед собою інше питання: а що таке наратив? Що означає самий термін „наратив”? Автор починає із з'ясування взаємозв'язку наративу з загальною теорією наративності.

Усі погоджуються з тим, що, по-перше, наратив – це репрезентація, а по-друге, що предмет цієї репрезентації демонструє певний ряд властивостей, а саме часові і причинні. Зрозуміло, що таке поняття наративності не може прирівнюватися до змісту будь-якого конкретного засобу репрезентації. Для початку, наративний матеріал можна знайти в ненаративних текстах. Те саме твердження властиве і для наративних текстів, які зазвичай містять нерозповідні елементи. Візьмімо для прикладу, репрезентацію часу в історії. Візьмімо для прикладу внутрішню фокалізацію. Це ситуація, коли контекст сприймання визначається позицією персонажа. Просторову і часову орієнтацію наратива прив'язують до першої особи тут і зараз окремого персонажа, коли ми можемо сказати, що бачимо речі очима персонажа. Однак у фільмі (якщо не брати до уваги експериментальне кіно) ми навряд чи побачимо речі очима персонажа протягом якогось тривалого часу. Дуже часто аудиторія бачить персонажа зі сторони. Цей приклад унаочнює той факт, що між медіями існує відмінність у специфіці репрезентації історії.

Фотіс Джаннідіс загострює увагу на тому, що одна і та ж історія може бути репрезентована різними засобами зовсім неадекватно, внаслідок неоднорідності репрезентативних можливостей цих засобів (роман, кіно, балет....). Проте, протягом тривалого часу наратологи просто ігнорували цю нерозділеність медій і репрезентацій. Однак сьогодні це стає центром уваги. В традиційному розумінні наратології як теоретичної дисципліни наратологія тлумачилася як метанаука, об'єктом дослідження якої була наративність, присутня в широкому спектрі не пов'язаних засобів репрезентації. Спершу цей опис наратива був завжди пов'язаний з певною байдужістю до ролі засобу репрезентації, хоча це було також зумовлено медіа-орієнтованими моделями більш сучасної наратології. Однак такий підхід заслуговує на критику, оскільки він не сприймає ідеї універсальної наративної сутності, згідно з якою всі репрезентації глибоко залежні від їхнього засобу (медій), а також що не тільки історія може бути витлумачена як визначальна складова наратива. Якщо ми відмовляємося від цього шляху гіпостазування наративності, ми мусимо запропонувати альтернативний шлях нашого поля досліджень. І такий шлях ми знайшли в прототипній моделі. Наш прототип заснований (базується) на щоденній нарації. У чому ж полягають властивості цього прототипа, а також власне сфера наратологічних досліджень?

Нарация пов'язана з чимось, що сталося (трапилося, відбулося). Наратологи визначають це як історію. Ми можемо розширити наше розуміння історії за рахунок теорії мотивації, яка розробляється в наратологічних дослідженнях. Вирізняють три види мотивації: 1. причинна (каузальна) мотивація, яка пов'язує події в умовах причинної значеннєвої структури, 2. кінцева (фінальна) мотивація, яка присутня, коли причина подій в наративному світі залежить від долі чи провидіння, 3. композиційна мотивація, яка вказує на функції подій у структурі розповідного твору. Загалом мотивацію можна розуміти як багатозначну структуру, що встановлює присутній зв'язок між елементами тексту. Підсумуємо, що історія – це багатозначна структура. Найважливішими елементами цієї структури є хронологія, каузальність, телеологія і інтенційність.

Прототип – „хтось розповідає іншим людям про те, що трапилося” – містить складові, які стосуються взаємовідношень між розповідним актом (дискурсом) і історією. Прототип моделює комунікативну ситуацію.

Отже, наратив – це не історія, а її репрезентація. Тому зрозуміло, що медійно-незалежний наратив – це ніщо інше як малокорисна гіпостазована абстракція. В якості альтернативи ми запропонували, що наратив завжди треба тлумачити як такий, що закорінений у засобі репрезентації. Звідси випливає, що наратологія – це збірний термін на позначення серії спеціалізованих наратологій, а не самодостатня метанаука самої себе. А

тому існує наратологія для вивчення словесної розповіді, кіно, пантоміми і так далі. Єдине, що їм усім властиве – це поняття історії в наративному світі. Тому ми могли б обмежити наратологію до дослідження історії, а саме сюжетних структур, персонажних моделей, типів розв'язки. Однак, така обмеження не буде ні корисним, ні можливим.

### Наратологія як дисципліна

Ян Крістоф Мейстер (Гамбург) у доповіді „Наратологія як дисципліна: випадок когнітивного фундаменталізму” ставить резонне запитання: що таке наратологія? Адже різні дослідники по-різному називають цю ділянку знання: підхід, практика, проект, школа, під-дисципліна, дисципліна, наука. Доповідач пропонує кілька ключових позицій, на якій базується його підхід до визначення наратології: 1. фундаментальним визначенням наратології є дисципліна, тобто система наукових практик для дослідження властивостей тієї об'єктної зони, яка називається наративом, 2 претендування на дисциплінарний статус не дає права наратології ізолюватися. Навпаки, як гуманітарна дисципліна, вони повинна встановити понятійні зв'язки з іншими системами наукових практик, 3 зокрема дуже важливо визначити методологічні межі між наратологією і суміжними ділянками знань.

Учений заперечує можливість визначення дисциплінарного статусу наратології лише на основі постулювання об'єкта дослідження.

Мейстер пропонує кілька принципових пунктів свого підходу: 1. ми мали б навчитися цінувати формальну і позаконтекстну природу структуралістських наратологічних фундаментальних концептів. Мається на увазі той рівень формалізації і абстракції, який зробив наратологічний інструментарій таким доступним для інших дисциплін, проводячи нас до складних філософських питань, 2. інструментарій є священним (недоторканим). Протягування когнітивістських, герменевтичних, психоаналітичних та інших відміток до нашого базового інструментарію призводять до порушення процедурних правил, які забезпечують будь-якій дисципліні – не лише наратології – її високий системно-функціональний рівень, 3. якщо наратологія є науковою дисципліною, то вона вже за своїм визначенням може бути лише наратологією і нічим іншим. Розгалуження наукових дисциплін – це звичайний результат цілком прагматичної потреби розділити складну ділянку емпіричних об'єктів на керовані підвиди, які потім конституують самостійні наукові об'єкти. Проте більшість так званих „нових наратологій” працюють на тривій об'єктній базі з новим поєднанням понять і процедур. Іншими словами, вони проводять наратологічні диференціації та реорганізації на методологічній (якщо не на ідеологічній), а не емпіричній чи прагматичній основі. Тому є сенс говорити радше про „нاراتологічний когнітивізм”, а не про „когнітивну наратологію”, 4. Жодна з названих пропозицій не перетворює наратологію на „замкнену майстерню” для запеклих структуралістів. Жодне із повищих спостережень не має на меті дискредитувати критику базових наратологічних понять. Навпаки: така кратика запізнала і більшість наших головних дефініцій можуть виявитися далеко не задовільними. Зате наратологічний фундаменталізм може допомогти нам відкрити або створити значно потужніші концептуальні точки дотику з іншими дисциплінами.

### Семіотичні виміри наратива

Джон Пір у доповіді „Семіотичні виміри наратива: критика історії і дискурса” здійснив огляд головних концепцій історії і дискурса в галузі гуманітарного знання. Адже історія і дискурс – це базове розрізнення, яке відповідає на питання „що” і „як” розповідає. Існують різні термінологічні відповідники на позначення цих феноменів: сюжет/фабула, план змісту/план форми, історія/дискурс, означник/означуване та ін.

Передструктуралістські дослідники розповідних текстів (починаючи від Бориса Томашевського) користувалися термінологічною парою фабула/сюжет, розміючи під фа-

булою власне події, а під сюжетом той порядок аранжування подій, в якому вони представлені в розповідному тексті.

Структуралісти користувалися термінологічною парою історія/дискурс, узятою у Еміля Бенвеніста Цветаном Тодоровим і обґрунтованою Сеймуром Четменом, а також парою означник/означуване, узятою з арсеналу Фердинанда де Сосюра.

Доповідач спробував показати, не тільки те, як історія і дискурс взаємодіє з різними термінами і поняттями, але також і ті шляхи, якими вони взаємодіють з різними теоріями – це може розширити горизонти наших наратологічних досліджень.

### Функції розповідної перспективи

Андреас Кабліц (Колон) у доповіді „Реалізм як поетика спостереження. Функції розповідної перспективи в класичному французькому романі: Флобер-Стендаль-Бальзак”<sup>2</sup>

Доповідач почав з того, що нагадав, що після відомої наратологічної праці Франца Штанцеля<sup>3</sup> критики погодилися, що фігуральна нарація<sup>4</sup> є одним із визначальних складових реалістичного наратива. Звичайно, зв'язок між цим видом розповідної техніки і реалістською поетикою є основою реалістської програми для фігуральної нарації (опис подій як їх бачить третьоособовий персонаж), яка покликана вірно відтворювати реальність – об'єктивно. Виклад подій є більш об'єктивний, якщо він робиться не з точки зору всезнаючого розповідача, який описує і коментує події зі своєї суб'єктивної позиції, а з точки зору, локалізованої в гущі подій, в які залучені і персонажі. Це те, що Юрій Лотман назвав ефектом реальності. Проте принаймні один аспект фігуральної нарації є маркером фікціональності: адже розповідач при такому типі розповіді має доступ до внутрішнього світу персонажів, що прямо вразує на вигаданість. Однак у цьому відношенні фігуральна наративна ситуація мало чим відрізняється від авторіальної, поділяючи з нею головну передумову – здатність проникати у внутрішній світ героїв. Проте ми тут потрапляємо в оману, коли кажемо, що фігуральна розповідь є частиною реалістської програми, бо вимога реалістичної точки зору у прямому розумінні цього слова може бути досягнута лише в розповіді типу „камера”, яка з'явилася в наративах ХХ сторіччя, і яка включає в розповідь тільки таку інформацію, яка може бути доступною тільки зовнішньому спостерігачу. Тому сьогодні важко погодитися з тим, що фігуральна нарація причетна до формування ефекту реальності.

Частково прояснити ситуацію допомагає Ж.Женетт, який критично переосмислює Штанцелівську концепцію, зазначаючи, що типологія німецького вченого була збудована за різними критеріями: присутності/відсутності наратора в репрезентованому світі і перспективи репрезентації. На думку Женетта, важливо відділити того, хто говорить, від того, хто бачить. Звідси з'явилася Женеттівська типологія фокалізації, яка включає внутрішню, зовнішню і нульову фокалізацію. Натомість Андреас Кабліц намагається довести у своїй доповіді, що ця типологія не є досконалою і дуже проблематично визначати різні її типи, залишаючись на тих засадах, які запропонував Женетт. Проблема, на думку Кабліца, полягає в тому, що порівняння інформації, відомої розповідачеві і персонажам не враховує тієї вимоги, що лежить в основі усіх цих видів фокалізації, а саме те, що фока-

---

<sup>2</sup> Kablitz A. Realism as a Poetics of Observation. The Function of Narrative Perspective in the Classic French Novel: Flaubert—Stendhal—Balzac //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 99-135.

<sup>3</sup> Stanzel F.K. Typische Formen der Romans. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.

<sup>4</sup> Франц Штанцель, як відомо, вирізняв три наративні ситуації: авторіальну, фігуральну і першоособову. Фігуральна (інша назва - персональна) наративна ситуація відзначається внутрішньою фокалізацією і типом наратора, який не присутній у цій ситуації (Див.: Prince G. A Dictionary of Narratology. – Lincoln & London: Nebraska University Press, 2003. – P. 64).

лізована розповідь – це завжди поєднання двох процесів: розповідання і сприймання. Де цей зв'язок присутній, розказана інформація може бути репрезентована в процесі сприймання, а в результаті текст набуває ще один структурний рівень. І тому, вважає доповідач, значно важливіше простежити відмінність між так званою нульовою фокалізацією з одного боку і внутрішньою та зовнішньою – з другого.

Ключова особливість розповідної перспективи в реалістичному романі полягає в тому, що його світ набуває буття передовсім через спостереження. Спостереження буде структурну модель, яка зрештою є незалежною від будь-яких спостерігачів і носіїв перспективи. Іншими словами, спостереження домінує над індивідуальними спостерігачами. Це допомагає висвітлити питання взаємозв'язку між наратором і анонімним спостерігаючим суб'єктом. Спостереження – це сила, яка безпосередньо структурує наративний світ. Таким чином, фокалізована нарація – це щось значно більшого, ніж тільки техніка, це спосіб репрезентації, який закорінений в умовах, які конституують репрезентований світ. Техніко-риторичний репертуар реалістичного роману передбачає такого розповідача, який слідує за невідомим персонажем, якого зустрів ніби випадково і не знає його справжньої сутності. Тільки через спостереження за ним розповідач відкриває його все більше і збуджує цікавість до того, що з ним трапиться.

Разом з тим, цілком очевидно, що хоч такі реалісти, як Флобер і Стендаль практикують фігуральну нарацію, Бальзак зазвичай користується авторіальною. Тому феномен фокалізації як типова складова реалістичної нарації не гарантує більш „об'єктивної” репрезентації, ніж у ситуації нарації авторіальної і не може виступати технічною характеристикою реалістичної репрезентації. Зокрема зростаюча залежність фігуральної нарації від наративної інтроспекції одного чи багатьох персонажів несумісна з реалізмом як таким. Просто у французькому романі фокалізована нарація відповідає суспільній моделі, яка бачить спостереження як один із своїх ключових компонентів. Це пояснює, чому фігуральна нарація чудово здатна толерувати авторіальні коментарі і наративні вклинення, що представляє добре відому проблему, якщо фокалізовану нарацію розглядати як концепт емпіричної і наукової програми реалізму. Це означає, що кожне „порушення” розповідної перспективи, зроблена за допомогою наративного коментаря, повинно сприйматися як порушення правил цієї програми. Однак, якщо ми розуміємо техніку розповідної перспективи як засіб репрезентації, який перетворює структуру спостереження, яка визначає репрезентований світ на засіб її репрезентації, тоді опозиції між авторіальним знанням і фігуральною перспективою більше не існує.

Однак, це ставить перед нами інше питання: чому такий суспільний лад, базований на сталому спостереженні, має зароджуватися саме на початку 19 століття? Для відповіді на це запитання потрібно окреслити ту сферу, де його варто шукати. Такою сферою є, на думку Андреаса Кабліца, моральна психологія. Саме вона є одним із джерел, які зображаються поетикою спостереження. Так, реалістичні розповідачі виявляють в романах універсальний інтерес до дефектів (вад) своїх персонажів і неодноразово вказують на самолюбство як на головне джерело цих дефектів. Це характеризує реалістичних нараторів як прихильників моральної теорії. Однак вони зобов'язані моральній теорії і в більш абстрактному сенсі. Відомо, що моралісти описали людську поведінку як неминучу шараду. Самолюбство, яке визначає персонажну поведінку, повинно приховуватися, що призводить до обману і самообману. Звідси випливає, що той, хто хоче знати правду про інших, тобто проникнути в мотиви їхньої поведінки, мусить за ними ретельно спостерігати.

Проте представлення моральної психології як ключового джерела поетики реалістичного сприймання недостатньо для того, щоб продемонструвати історичні чинники, яка спричинилися до появи реалістичного роману саме в цей конкретний час. Для відповіді на це запитання ми повинні визначити реалістську модель дійсності. Реалістичний роман робить особливий притиск на взаєминах між особистістю і суспільством. У ньому



на прикладі окремих персонажів проводиться аналіз суспільного життя, яке не може бути зведене до до сукупної поведінки усіх його членів.

Отже, фокалізація – це парадигматичний приклад одного із способів нарації. Насправді дискурс сприймання містить значно більше описів, аніж нарації, а тому сприймання і нарація не є універсальним еквівалентом. Відмінність між нарацією і спостереженням полягає також і їх різній часовій структурі. Нарація ретроспективна за своєю природою: вона організовує час назад від моменту, коли трапилася подія. Навпаки, спостереження – проспективне. Це говорить про те, що фокалізація – дійсно гібридна структура. Тому техніку розповідної перспективи треба розуміти не як природний варіант нарації, а як шлях переведення нарації у інший вид основи. Тією новою основою є сприймання. Власне кажучи, єдиний різновид фокалізації, який дійсно споріднений з нарацією є те, що Женетт назвав нульовою фокалізацією.

Справжні нарації завжди містять певну комбінацію розповіді і інших дискурсивних процесів. І розуміння цієї багаторівневості дозволить нам об'єднувати під терміном „нарратив” різноманітний розповідний матеріал: від гомера до нового роману і від Гесіода до сучасної наукової історіографії.

### Теорія роману, теорія наратива і наратологія

Анжа Коннілс і Вільгельм Шернус (Гамбург) в доповіді „Про взаємозв'язок між теорією роману, нарративною теорією і наратологією”<sup>5</sup> простежили вклад німецькомовної теорії нарації в міжнародну наратологію, яка значною мірою спричинившись до її появи.

Наприкінці XIX століття, доводять автори, роман почав сприйматися як визначний літературний жанр, мистецька форма нового століття. Рівночасно перед літературознавцями постала проблема класифікації цього жанру. Вперше проблему типології роману усвідомили в німецькому літературознавстві, про що свідчать праці Роберта Петша, Вольфганга Кайзера, Гюнтера Мюллера і Ебергарта Ламмерта. Найбільш важливим представником цього етапу розвитку теорії літературної естетики доповідачі вважають Оскара Вальзеля. Саме він поняттям форми літературного твору встановлює в теорії літератури методологічну рефлексію і розуміння історичної основи проблем, і деякі з них ще й досі залишаються не вирішеними. Для Вальзеля літературний твір, як і будь-який інший твір мистецтва, керований його власною внутрішньою логікою. При його вивченні потрібно зосередитися на вивченні форми та ігнорувати усі інші чинники, що не стосуються літератури. Дослідницька стратегія цього ученого полягала в тому, що він намагався віднайти „вищу математику форми і відкрити архітектуру мистецтва слова”<sup>6</sup>. Він мав на меті не просувати однобокий формалізм, а встановити справедливість стосовно форми. У працях його послідовників форма, формальний погляд на літературний твір, а відтак і його аналіз буде розумітися як аналіз структурний, який однак відрізняється від структуралістського, оскільки головною його метою є визначити складові частини твору, їх функції і як вони поєднуються в межах органічної цілості твору. Відтак літературний твір стає фокусом саме такого різновиду формального аналізу.

В Німеччині до обговорення проблем розповідної теорії спричинилися також праці Отто Людвіга і Фрідріха Шпільгагена, які зосереджувалися на проблемі романної техніки, проте значно більшим досягненням цього періоду стала праця Вальзерової учениці Кьоте Фрідеман „Роль розповідача в романі”<sup>7</sup>, що намітила перехід від дослідження ро-

---

<sup>5</sup> Cornils A., Schernus W. On the Relationship between the Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology // What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 137-173.

<sup>6</sup> Walzel O. Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. – Leipzig: Quelle & Meyer, 1924. – S. 103.

<sup>7</sup> Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. – Berlin, 1910.

манної техніки до аналізу формальної естетики. Надзвичайно важливо те, що Фрідеман розглядала роман не як окремий жанр, а як представника більш широкого різновиду літератури - епічного жанру. Адже для усіх епічних творів спільним є присутність розповідача, який не співпадає з емпіричним автором. Це теоретичне розрізнення наратора і емпіричного автора є однією з найбільших досягнень розповідної теорії. Ці нововведення в термінологічній системі призвели до того, що мистецтво нарації представлялося відтепер як загальний термін для усіх епічних форм.

Після Кьоте Фрідеман німецькомовна теорія розповідних форм запропонувала ще три типологічні теорії нарації – Гюнтера Мюллера, Ебергарта Ламмерта і Франца Штанцеля.

Гюнтер Мюллер визначив нарацію як основну формальну складову, на основі якої можуть конструюватися типології. На початку 1920-х років Мюллер перебував ще під впливом Вальзеля, проте уже з початку 1940-х років зайнявся конструюванням морфологічної поетики на основі праць Гете, називаючи найважливішими складовими метаморфозу і тип. Мюллер вивів ідею часового скелету нарації з остеології, беручи концепт незалежності законів нарації від об'єкту нарації, а також поняття часової природи процесу нарації як передумови цієї ідеї. Учений визначив мистецтво часу як базовий принцип, який формує наратив, і прийшов до важливого розрізнення між часом розповідання і розповіданим часом. Однак від початку 1950-х років морфологічний підхід був практично занедбаний, так і не залишивши якоїсь вповні розвинутої типології.

Ебергарт Ламмерта дехто з дослідників вважає продовжувачем ідей Мюллера, проте є й думки, що Ламмерт займав самостійну позицію, підтримуючи неморфологічні школи, зокрема у праці „Побудова розповідей”<sup>8</sup> Учений заповнив прогалину у вивченні структури мистецтва розповіді. Він вважав, що у вивченні мистецтва нарації доти нічого не зміниться, доки не буде введено принципів і категорій, без яких неможливо буде характеризувати і класифікувати форми. Тільки за допомогою чіткого розрізнення як понять історичних від типів як аіторичних констант можна буде сподіватися на успіх. Тому в теорії Ламмерта формальні питання мистецтва нарації ніколи не вирішувалися шляхом простої компіляції переліку усіх форм, які історично склалися. Натомість потрібно з'ясувати позачасові форми і визначити складові розповідної літератури. Їх класифікацію треба починати з загальних принципів нарації.

Справжній місток від теорії роману до наратології в німецькомовному літературознавстві вдалося перекинути лише Францу Штанцелю, який у 1955 році опублікував працю „Типи розповідних ситуацій в романі”<sup>9</sup>, у 1979 році випустив „Теорію нарації”<sup>10</sup>.

Хоча теоретичні програми німецькомовних учених в галузі наративної теорії були опубліковані ще в середині 1950-х років, широко відомими вони стали лише на початку 1970-х. Саме з цього часу теорія роману виразно розділяється на жанрову теорію, історичну поетику роману і наративну теорію, покриваючись терміном „наративні дослідження”. Проте, бібліографії німецькомовних студій демонструють, що повинен був пройти певний час, перш ніж ці різні дослідження оформляться в автономну галузь під назвою „наратологія”. Адже навіть в таких словниках, як „Handlexikon zur Literaturwissenschaft” (1974) і „Sachwörterbuch der Literatur” (1989) терміни „теорія нарації” і „наратологія” висвітлювалися без урахування ключових праць французького структуралізму, незважаючи на те, що на той час вони були уже перекладені німецькою. Лише приходом 1990-х років підручники дійсно стали залучати до розгляду формалістські і структуралістські теорії, задовольняючись перед тим в основному власною морфологічною і типологічною традицією. Остаточне уточнення термінології відбулося 1997

<sup>8</sup> Lämmert E. Bauformen des Erzählens. - Stuttgart: Metzler, 1989.

<sup>9</sup> Stanzel, F.K. Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an "Tom Jones", "Moby Dick", "The Ambassadors", "Ulysses". - Vienna and Stuttgart: Braumüller, 1955.

<sup>10</sup> Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. - 1995.

року у праці А. Нюнінга: під терміном „наратологія” почали розуміти міжнародну форму наративної теорії, а під терміном „наративні студії” – національний варіант наративної теорії<sup>11</sup>.

Міжнародна наратологія почала набувати все більшого значення в німецькомовних країнах лише тоді, коли більш детально почав вивчатися „Наративний дискурс” Ж.Женетта<sup>12</sup>. Саме Женеттівська модель теорії розповіді дозволила встановити більш тісні зв'язки між німецькою наративною теорією і міжнародною наратологією, а також закласти умови для міждисциплінарного розширення наративних досліджень.

### Місце наратології в теорії літератури

Майкл Тіцман (Університет Пассау) у доповіді „Систематичне місце наратології теорії літератури і теорії тексту” вирішив провести дисциплінарне розрізнення між наратологією і теорією літератури.

Те, що німецькомовні критики називають „наративною теорією”, насправді є набором розрізнених теорій. По-перше, вони застосовуються до різних літературних об'єктів. Одні представляють себе як теорії жанру (казки, роману, розповідної літератури як такої), інші – теоріями наджанровими (включаючи не лише літературу, а й інші засоби інформації). Навіть якщо теорії прикладаються до одного і того ж класу текстів, вони відрізняються тим, що прикладаються до різних рівнів (субструктур) тексту. Те, що усі ці теорії групуються під терміном „наративної теорії”, можна пояснити лише історично. Передовсім, кожна з них була розвинута на базі корпусу текстів, які були означені як „розповідні” у традиційному значенні цього слова. Тому ми мусимо розділити теорії, які називаємо наративними, на субтеорії в залежності від того матеріалу, до якого вони прикладаються. Оскільки наша мета – ідентифікувати те місце, які займають ці субтеорії в системі літературної теорії загалом. Наше перше завдання – пояснити, що ми розуміємо під „теорією літератури” і „текстуальною теорією”. Після ранніх спроб російського формалізму немає жодного сумніву, що це був європейський структуралізм, що помітив новий вид концептуальних спроб на порядок денний літературної теорії. Ці спроби лежали в площині не нормативної (аристотелівської) поетики, а дескриптивної. Ця поетика здатна була розрізнити і концептуалізувати різні шляхи конструювання тексту без впадання в суб'єктивні спекуляції, в яких одні класи текстів є вищі від інших.

Якою ж є природа цієї гіпотетичної текстуальної теорії? Це визначає широта матеріалу, на якому вона побудована. Ця теорія покриває не лише історично існуючі тексти, але й логічно можливі тексти. Така теорія відрізняється від неповної теорії, яка займається текстами, що історично з'явилися в реальності, бо є систематичною всеоб'ємною теорією всіх можливих, майбутніх текстів. Така теорія систематизує логічні альтернативи, між якими текст може вибирати. Вона розуміє текст як продукт ряду успішних виборів між цими альтернативами, як впорядкований ряд ієрархічно вибудованих процесів відбору з парадигматичного переліку альтернатив. Звичайно, процеси продукування тексту ніколи не є серіями логічно впорядкованих виборів.

Проте, значно цікавішим є те, що немає текстуальних теорій, які могли б бути тільки теоріями літературних текстів. Структуралістські дослідження 60-70-х років критерію літературності показали, що значення „літератури” може бути визначена або прагматично або історично: література є тим, що культура чи доба визначає бути літературою, встановлюючи відмінність між літературними і нелітературними текстами. До того ж ми знаємо, що літературне мовлення може також включати речі, які з'являються в нелітературних текстах. Так чи інакше будь-яка літературна теорія, узята серйозно не може об-

---

<sup>11</sup> Nünning A. Erzähltheorie //Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. - Berlin and New York: de Gruyter, 1997. - vol. 1. – S. 513-17.

<sup>12</sup> Genette G. Die Erzählung. – Munich: Fink, 1994.

ходитися без вивчення нелітературних текстів. Тому літературна теорія повинна бути теорією як літературних, так і нелітературних текстів. У цьому сенсі літературна теорія має крос-дисциплінарну функцію у нашій культурно-дисциплінарній системі.

Поза історичним і системно-теоретичним аналізом літератури це може також забезпечити аналітичний критерій для усіх дисциплін, які займаються “текстами” в найширшому значенні цього слова – літературними і нелітературними, писемними і усними, словесними і несловесними. Бо ж нарація присутня не лише у літературних, міфологічних чи релігійних текстах. Вона також є у щоденному спілкуванні, будь воно усним чи письмовим, словесним чи несловесним. Нарация відбувається в найрізноманітніших жанрах: романі, оповіданні, новелі, драмі, баладі (та інших ліричних формах), казці, сазі, анекдоті і т.д. Спільним для усіх цих форм є той факт, що вони розповідають історію, а відмінним те, як вони її розповідають, тобто спосіб презентації історії. Найкраще це видно тоді, коли трансформувати історію з одного жанру (епос, драма, лірична поезія, роман) в інший, або з одного мистецтва (драма, роман) в інше (театральна вистава, фільм). Тому зрозуміло, що певні аспекти будь-якої наративної теорії є агальними і важливими для усіх розповідних текстів. Сказане можна підсумувати у таких двох ключових пунктах:

Для наративної теорії такі чинники, як літературність і фіктивність тексту є другорядними.

Кожна текстуальна теорія є важливою для теорій інтерпретації: усі інтерпретації потребують поняття теоретичного аналізу і опису. Наратологічна теорія не є теорією інтерпретації, проте її поняття можуть бути важливими для теорій інтерпретації.

Автор виділяє в межах теорій підтеорії.

Підтеорії в наративній теорії

Різні сфери, що групуються під назвою наративної теорії, можуть бути трактовані як окремі теоретичні конструкти. Кожна з них є об'єктом різної субтеорії в єдиній текстуальній теорії, і кожна субтеорія має свою окреме місце в цій текстуальній теорії. Перед тим, як ми спробуємо розрізнити сфери, які ці теорії досліджують, ми мусимо ввести два попередніх розрізнення.

Перше розрізнення стосується історичної еволюції наративної теорії. Тут ми можемо вирізнити два класи наративних теорій: традиційна, передструктуралістська група і структуралістська<sup>13</sup>. Друге розрізнення розділяє два рівні тексту, впроваджене французькими структуралістами: історія і дискурс.

Тому можемо сказати, що ми маємо два види теорій: теорії жанру і теорії дискурсивних рівнів нарації.

Структуралістські наративні теорії поставили нове запитання: що таке наративна структура? Що є тими мінімальними умовами, що дозволяють говорити про те, що текст розповідає історію? Подамо нижче чотири варіанти теорії наративних структур:

Клод Бремон спробував відповісти на це запитання на рівні теорії діяльності. Він довів, що текстами з наративною структурою є такі тексти, в яких дії є розказаними, і що кожна розказана дія може бути описана як складний процес комбінування можливостей в тексті і вибір форми або вибору між цими парадигматичними альтернативами. Різні види дій можуть бути згруповані в різні класи дій на основі особливого залученого контексту і шляхом відсилання до перспективи відповідно персонажа. Ці класи дій відповідають класифікації залучених в дію персонажів, тобто актантних ролей.

<sup>13</sup> Прикладами першої групи є теорії Бута, Фрідмана, Лімерта, Лаббока, Мюллера, Штанцеля. Прикладами другої – теорії Проппа, Барта, Бремона, ван Дейка, Долежела, Жеттета, Греймаса, Леві-Строса, Лотмана, Принса, Тодорова.

Жульєн Альгурдас Греймас розпочав х семіотичного квадрата, запозиченого з логіки. Члени квадрата можуть мати різну семантичну цінність в кожному тексті. Переходи, що мають місце між семантично інтерпретованими членами квадрата в кожному окремому тексті складають розказану історію цього тексту.

Жералд Принс

Юрій Лотман

Місце наратологічних субтеорій в систематичній текстуальній теорії.

теорія наративних ситуацій. (Різні класифікації можливих наративних ситуацій, що були виведені, жодним чином не стосуються розповідних текстів, незалежно від того беремо ми Штанцелівську чи Женеттівську класифікацію. Кожний мовний текст може бути також бути характеризований згідно його мовної ситуації (на відміну від його ситуації мовлення). Під терміном мовна ситуація ми розуміємо повний набір пропозицій, який може бути виведений з тексту стосовно його внутрішньої прагматичної ситуації (на відміну від реальної, зовнішньої прагматичної ситуації, що включає відправника і одержувача тексту). Теорія наративних ситуацій є, отже, складовою частиною загальної теорії мовленнєвих ситуацій і ідея, що розповідні тексти заслуговують згодом на спеціальне потрактування, є щонайменше сумнівною).

Розрізнення історії і дискурсу.

Хронологічне структурування

Побудова антропоморфних персонажів.

Теорія наративних структур

Жанрова теорія.

Наративна теорія і теорія інтерпретації

Наратологія і теорія прози

Наратологія чи наратології

Наратологія і теорії когнітивної рецепції

Обґрунтування наратології

Наративна картографія

## ЗАКОНОМІРНОСТІ ПРОСОДИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ АНГЛІЙСЬКИХ ТЕЛЕРЕКЛАМНИХ ТЕКСТІВ СЕРЕДНЬОЇ ТРИВАЛОСТІ ЗВУЧАННЯ

Незважаючи на накопичений у практичній діяльності засобів масової інформації вагомий досвід вербального впливу на адресата телереklamних повідомлень і не менш широкого використання в них розмаїття мовленнєвих прийомів і засобів, закономірності просодичного оформлення текстів телереклами не є на даний час достатньо дослідженими сучасною лінгвістикою.

Проте стрімкий розвиток вітчизняного соціуму висуває проблему наукового опису специфіки просодичного оформлення англійських телереklamних текстів у коло найбільш актуальних питань фонетики. Зрозуміло, що вирішення зазначеної проблеми доцільно орієнтувати, насамперед, на вивчення найбільш типового різновиду середнього за тривалістю звучання телереklamного тексту, який є найбільш частотним, а отже може і розглядатися як інваріант телереklamного повідомлення.

Тому мета цієї праці полягає в обґрунтуванні основних закономірностей просодичного оформлення англійських телереklamних текстів середньої тривалості звучання шляхом проведення відповідного аудитивного аналізу.

Для досягнення цієї мети і виконання структурованого опису результатів експериментально-фонетичного дослідження існуюче розмаїття текстів англійської телереклами класифіковано нами за такими ознаками: *функція* (продаж товарів, надання послуг), *соціальний статус адресата* (високий, середній, низький), *структура тексту* (початок, основна частина, завершення), *прагматичне спрямування структурних елементів тексту* (початок — привертання уваги адресата, основна частина — збудження його підсвідомості, завершення — кодування свідомості).

Під час опису специфіки просодичного оформлення досліджуваних текстів та аналізу особливостей взаємозв'язку і взаємодії лексико-граматичних і фонетичних засобів мовленнєвої актуалізації телереклами аудитори-інформанти здійснювали оцінку емоційно-прагматичного потенціалу тексту, його структурних компонентів і окремих висловлень. Зазначена оцінка ґрунтувалась на сучасному принципі збереження прагматичного потенціалу висловлення, викладеному у праці [2, 160-181] й роз'ясненому в ній на рівні практичного застосування. Тому аудитори, після відповідного інструктажу без будь-яких ускладнень, класифікували наявність цього потенціалу у межах всіх аналізованих відрізків тексту на такі ступені його прояву: низький, середній, високий. Всі інші інтонаційні параметри описані у цій праці вимірювались і обраховувались відповідно до традиційних методик обробки й узагальнення результатів аудитивного аналізу викладених у джерелах [1; 3; 4].

За результатами експериментального дослідження особливостей актуалізації термінальних тонів у середніх за тривалістю звучання телереklamних текстах були отримані дані занесені у табл. 1.

## **ОСОБЛИВОСТИ ПРОСОДИЧНОГО ОФОРМЛЕНИЯ**

---

Таблиця свідчить, що на початку (42,86%) та у завершенні (63,64%) телереклами, спрямованої на адресата з високим соціальним статусом домінує спадний низький термінальний тон. Основна частина текстів даного типу маркована превалюванням (53,40%) спадного середнього тону. Реклама, розрахована на середній соціальний статус адресата вирізняється домінуванням (43,83 — 56,84%) спадного середнього термінального тону у всіх їхніх структурних компонентах. Реалізації текстів, спрямовані на адресата з низьким соціальним статусом характеризуються підвищеною частотністю актуалізації спадного високого термінального тону на початку (60,00%) та в основній частині (38,09%), а також висхідного середнього (40,00%) у завершенні.

Отримані за результатами аналізу закономірності варіювання тонального діапазону синтагми відображено у табл. 2.

Як бачимо, у рекламі, розрахованій на адресата з високим соціальним статусом зафіксовано домінування середнього тонального діапазону на її початку (57,14%) та в основній частині (47,58%), а також звуженого (45,45%) у її завершенні. Завдяки такому розподілу виокремлюється переважання реалізацій середнього та звуженого діапазонів. Незважаючи на досить широке варіювання аналізованого параметру під час актуалізації телереклами, розрахованої на середній соціальний статус адресата у ній зафіксоване певне переважання реалізацій середнього тонального діапазону синтагми на початку та в основній частині, а також розширеного у завершенні. На відміну від цього, реклама, спрямована на адресата низького соціального статусу маркується підвищеними частотами широких діапазонів її початку (60,00%) й завершення (33,33%) та розширеного — основної частини (42,86%).

Розподіл частот актуалізації висотнональних рівнів початку та завершення синтагми у середніх за тривалістю звучання телерекламних текстах відображено в табл.3. Тут в актуалізаціях реклами, розрахованої на адресата з високим соціальним статусом висотнональний рівень початку синтагми реалізується переважно у середній зниженій та низькій зонах, а рівень її завершення — у низькій. Найбільш частотними у реалізаціях телереклами, адресованої глядачу середнього соціального статусу є, відповідно, середня знижена, середня підвищена та низька зони реалізації висотнонального рівня початку синтагми при чіткому домінуванні низької у завершенні. Реклама, спрямована на адресата з низьким соціальним статусом вирізняється зміщенням домінування висотнонального рівня початку синтагми у середню підвищену і високу зони при максимальній частоті низької зони завершення синтагми.

Закономірності варіювання частоти актуалізації інтервалу тональних рівнів на стиках структурних компонентів середніх за тривалістю звучання телерекламних текстів відображено у табл. 4. З таблиці видно, що у рекламі, орієнтованій на споживача з високим соціальним статусом у оформленні стику початку та основної частини тексту (стик 1) домінує позитивний звужений інтервал. Стик 2 характеризується переважанням (40,00%) реалізацій позитивного середнього інтервалу. Другими за частотою вживання (по 20,00%) у його оформленні марковано позитивний звужений та нульовий інтервали.

Телерекламні тексти, орієнтовані на реципієнта середнього соціального статусу вирізняються переважанням реалізації позитивного звуженого (41,67%) та нульового (29,17%) інтервалів на стику 1. Найбільш частотними в оформленні стику між основною частиною та завершенням цього типу тексту (стик 2) є, відповідно, позитивний звужений (32,14%), позитивний середній (25,00%) та позитивний розширений (21,43%) інтервали при 14,29% нульового.

У текстах, орієнтованих на адресата з низьким соціальним статусом стик між початком і основною частиною характеризується домінування (66,67%) позитивного середнього інтервалу при 33,33% негативного звуженого. Другий стик цього типу рекламних текстів визначається максимальною (75,00%) частотою реалізації позитивного середнього інтервалу.









Специфічною особливістю просодичного оформлення початку текстів реклами, орієнтованої на адресата з високим соціальним статусом є відсутність у них інтервалу “передтакт — такт”. Домінування позитивного вузького інтервалу “передтакт — такт” спостерігається в основній частині та завершенні даного типу реклами. На відміну від цього, початок реклами, спрямованої на адресата з середнім соціальним статусом марковано 63,04% реалізацій позитивного звуженого та 34,78% випадків позитивного вузького інтервалів. Основна ж частина і завершення характеризуються превалюванням позитивного вузького інтервалу (57,58% та 48,08% відповідно). Реклама, орієнтована на низький соціальний статус реципієнта вирізняється чітким домінуванням (75,00 — 80,00%) позитивного вузького інтервалу в межах усіх її структурних компонентів.

Щодо інтервалу “передтермінальна частина — ядро”, то у текстах, орієнтованих на високий соціальний статус адресата, спостерігається його переважаюче варіювання у негативних звуженій та низькій зонах при домінуванні вузької на початку (66,67%) та в основній частині (58,75%) і звуженої — у завершенні (44,44%). Подібним чином оформлюються і тексти, спрямовані на адресата з середнім соціальним статусом, у яких в межах негативних вузької та звуженої зон домінуючою виявляється вузька: на початку — 61,29%, в основній частині — 55,06%, у завершенні — 54,84%. На відміну від них, рекламі, орієнтованій на низький соціальний статус глядача притаманна висока частотність оформлення початку та основної частини позитивним вузьким (66,67% та 50,00% відповідно) інтервалом, а завершення — негативним вузьким (61,54%).

Чітке переважання помірному темпу зафіксовано у межах всіх без винятку структурних компонентах аналізованих у даній праці типів телевізійних реклам (71,42 — 82,52% у текстах, призначених, для адресатів високого соціального статусу; 84,96 — 93,15% для середнього та 80,00 — 86,67% для низького).

Початок телереклами, спрямованої на адресата з високим соціальним статусом вирізняється підвищеною (57,14%) частотою вживання незаповненої перцептивної паузи при 42,86% незаповненої короткої. Основна частина і завершення маркуються домінуванням заповнених перцептивних пауз (41,75% і 36,36% відповідно). З меншою рекурентністю у цих структурних компонентах тексту актуалізуються заповнені короткі паузи.

Тексти, призначені для адресатів з середнім соціальним статусом характеризуються превалюванням заповненої перцептивної паузи, що актуалізується із частотою 40,00% на початку тексту, 42,48% в основній частині та 33,56% у завершенні. При цьому спостерігається практична відсутність середніх заповненої і незаповненої пауз. Частота актуалізації інших різновидів пауз коливається у межах від 3,18% до 15,07%.

У текстах, орієнтованих на низький соціальний статус реципієнта зони переважаючого домінування певного типу пауз не визначено. Так, їхній початок маркується заповненими та незаповненими короткими (по 40,00%) і незаповненою перцептивною (20,00%) паузами. В основній частині найбільшої (42,86%) частотності набуває перцептивна незаповнена пауза при 23,81% незаповненої короткої та 14,29% заповненої перцептивної. Завершення характеризується актуалізацією 40,00% незаповнених перцептивних при 20,00% заповнених перцептивних пауз. Малою частотою (по 6,67%) вирізняються у завершенні заповнена довга та незаповнена довга паузи.

Найбільшу частоту варіювання гучності у всіх типах аналізованих телерекламних текстів зафіксовано у межах від високої до зниженої зон її актуалізації. Так, початок телереклами, призначеної для адресата з високим соціальним статусом маркується 57,14% помірної гучності та 28,57% підвищеної. Основна частина характеризується 45,63% вживання підвищеної гучності, 25,24% помірної, 24,28% зниженої при 4,85% низької. У завершенні реклами цього типу домінує (63,64%) знижена гучність при меншій частотності (27,27%) підвищеної.

Щодо реклами, орієнтованої на середній соціальний статус адресата, то її вирізняє найбільш широке варіювання гучності, яке складає на початку 41,06% помірної, 37,89% підвищеної, 12,63% зниженої, 5,26% високої та 3,16% низької. Основній частині є при-

## ОСОБЛИВОСТІ ПРОСОДИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ

---

таманним такий розподіл: 32,04% помірної, 29,20% підвищеної, 25,31% високої, 11,68% зниженої і 1,77% низької. Відповідним чином, завершення оформлюється у 47,26% підвищеною гучністю, 22,61% помірною, 20,55% високою, 6,16% зниженою, 3,42% низькою.

На відміну від них, тексти призначені для реципієнтів низького соціального статусу маркуються варіюванням лише високої та підвищеної гучності. При цьому, на початку тексту домінує (80,00%) висока гучність, а в основній частині і завершенні — підвищена (61,91% та 66,67% відповідно).

Узагальнення викладених вище результатів дозволяє стверджувати, що типовими ознаками варіантної реалізації просодичної моделі тексту телереклами, спрямованої на високий соціальний статус адресата є: спадний низький або середній тип термінального тону, звужений або середній тональний діапазон синтагми, низький або середній знижений висотнотональний рівень початку синтагми, низький висотнотональний рівень завершення синтагми, перцептивні заповнені або незаповнені паузи, варіювання гучності від зниженої до підвищеної зон, помірний темп вимови, вузький або звужений позитивний інтервал “передтакт — такт”, вузький або звужений негативний інтервал “передтермінальна частина — ядро”, позитивний звужений інтервал тональних рівнів між початком і основною частиною тексту. Варіювання інтервалу тональних рівнів між основною частиною і завершенням тексту у межах від позитивного вузького до середнього.

Ознаками варіантної реалізації просодичної моделі тексту телереклами, розрахованої на середній соціальний статус адресата є такі: спадний середній тип термінального тону, середній або розширений тональний діапазон синтагми, середній звужений або середній підвищений висотнотональний рівень початку синтагми, низький висотнотональний рівень завершення синтагми, перцептивні і короткі заповнені паузи, варіювання гучності від помірної до високої, помірний темп, звужений або вузький позитивний інтервал “передтакт — такт”, вузький негативний інтервал “передтермінальна частина — ядро”, звужений позитивний або нульовий інтервал тональних рівнів між початком і основною частиною тексту. Варіювання інтервалу тональних рівнів між основною частиною і завершенням тексту у межах від позитивного звуженого до розширеного.

Варіантні реалізації просодичної моделі тексту телереклами, спрямованої на низький соціальний статус адресата відрізняються такими ознаками: спадний високий або висхідний середній термінальний тон, розширений або широкий тональний діапазон синтагми, середній підвищений або високий висотнотональний рівень початку синтагми, низький або високий висотнотональний рівень завершення синтагми, заповнені або незаповнені короткі і перцептивні паузи, підвищена і висока гучність, помірний темп, позитивний вузький інтервал “передтакт — такт”, позитивний або негативний вузький інтервал “передтермінальна частина — ядро”, позитивний середній інтервал тональних рівнів на стику початку та основної частини й на стику основної частини та завершення тексту.

Зіставний аналіз просодичних параметрів варіантних реалізацій середніх за тривалістю звучання текстів англійської комерційної телереклами показав, що ступеню зниження соціального статусу адресата реклами від високого до низького відповідають такі особливості просодичного оформлення її тексту: зміщення типу термінального тону від спадної низької та середньої зон його реалізації до спадної середньої і високої, зміни тонального діапазону синтагми від звуженої і середньої зон його актуалізації до розширеної і широкої, зміщення висотнотонального рівня початку синтагми із низької й середньої зниженої у середню підвищену і високу, а також зміни зниженої і помірної зон реалізації гучності на підвищену і високу.

На основі обробки і узагальнення результатів експериментально-фонетичного дослідження закономірностей просодичного оформлення англійських телерекламних текстів середньої тривалості звучання встановлено такий інваріант їхньої інтонаційної моделі:

спадний тип термінального тону, звужений та середній тональні діапазони синтагми, варіювання висотнотонального рівня початку синтагми у межах від низького до високого, низький висотнотональний рівень завершення синтагми, короткі та перцептивні заповнені або незаповнені паузи, варіювання гучності у межах від зниженої до високої, помірний темп вимови, позитивний вузький або звужений інтервал “передтакт — такт”, вузький позитивний або негативний інтервал “передтермінальна частина — ядро”, а також звужений або середній позитивний інтервал тональних рівнів завершення попередніх і початку наступних структурних компонентів тексту.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Алексієвцев О.М. Просодичні засоби інтенсифікації висловлювань сучасного англійського мовлення (експериментально-фонетичне дослідження): Дис... канд. філол... наук: 10.02.04. — К., 1999. — 268 с.
2. Калита А.А. Систематизація фонетичних засобів актуалізації смислу висловлювання (експериментально-фонетичне дослідження): Дис... д-ра. філол... наук: 10.02.04. — К., 2002. — 566 с.
3. Тараненко Л.І. Просодичні засоби реалізації зв'язності тексту англійської прозової байки (експериментально-фонетичне дослідження): Дис... канд. філол... наук: 10.02.04. — К., 2003. — 233 с.
4. Федорів Я.Р. Соціокультурні аспекти просодичної організації висловлювань-невдоволень (експериментально-фонетичне дослідження): Дис... канд. філол... наук: 10.02.04. — К., 2000. — 248 с.

Сергій ДАНИЛЮК

© 2005

### МОРФОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛОМОВНИХ ЕЛЕКТРОННИХ ТЕКСТІВ ПЕРСОНАЛЬНИХ ІНТЕРНЕТ- СТОРИНОК СУЧАСНИХ ЛІНГВІСТІВ

Бурхливий розвиток засобів та видів комунікації на рубежі ХХ та ХХІ ст., поява комп'ютерного середовища – Всесвітньої мережі Інтернет викликали появу нових засобів спілкування та інформації. Одним із найпопулярніших та найзручніших у користуванні інформаційних засобів є вебсайт (web site) Всесвітньої павутини (World Wide Web – WWW), створений на принципах гіпертексту [5, 93]. Кожний з таких вебсайтів має так звану персональну сторінку (home page). На цих персональних Інтернет-сторінках з'явився і набув величезного поширення новий різновид писемного тексту – електронний текст. Таким чином, поширення Інтернету спричинило появу нових текстових об'єктів, які підлягають глибокому лінгвістичному дослідженню. До таких текстових об'єктів, власне, і належать електронні тексти. Дедалі частіше з'являються наукові праці, присвячені текстам, за допомогою яких здійснюється збирання, аналіз, зберігання та передача інформації у сучасних засобах масової комунікації, зокрема, у Всесвітній мережі Інтернет [12; 11; 13; 2; 14; 8; 3; 9].

*Об'єктом* нашого розгляду є електронні тексти, а саме англомовні електронні тексти (ЕТ) персональних Інтернет-сторінок сучасних лінгвістів (ПССЛ) як засіб Інтернет-комунікації. *Метою* статті є опис виявлених морфологічних особливостей англомовних ЕТ ПССЛ. Перейдемо безпосередньо до аналізу морфологічних особливостей англомовних ЕТ ПССЛ.

Насамперед зауважимо, що морфологічному аналізу підлягатимуть іменник, займенник та дієслово. Зокрема, увагу буде зосереджено на іменникових категоріях відмінку, особливостях вживання в досліджуваних текстах особових, присвійних та вказівних займенників, а також на таких дієслівних категоріях, як особа, час, спосіб.

Англомовні ЕТ ПССЛ відзначаються кількісним превалюванням іменників. Таке превалювання викликає необхідність аналізу використання їх граматичних форм.

Розпочнемо наш аналіз із іменникової граматичної категорії відмінку. Як відомо, англійський іменник має два відмінки: 1) загальний відмінок (the Common Case); 2) присвійний відмінок (the Possessive Case). Зупинимось на аналізові особливостей функціонування цих двох іменникових відмінків в англомовних ЕТ ПССЛ.

Центральну позицію у відмінковій системі текстів такого типу займає загальний відмінок. Така позиція загального відмінку зумовлюється його роллю: ним позначається суб'єкт дії, адресант повідомлення (таким чином формується модель комунікативної ситуації).

Наведемо уривок з ЕТ наукового блоку персональної Інтернет-сторінки доцента Мічиганського університету Алана Манна<sup>1</sup>:

---

1 <http://www.msu.edu/user/amunn/research.html>

My work concerns syntax—the principles that govern the combination of words into phrases and sentences. Syntactic representations in spoken language are linked to both phonological representations and semantic representations. My work mainly concerns this latter interface. Syntax is important to understanding a wide variety of areas within human cognition, and acquired, how the human sentence processor works and how language breaks down when brain damage occurs. My research focuses on the connection between syntax and semantics, with particular reference to coordinate structures. The syntax of coordination is a large topic, and I have a variety different areas within it that I am working on.

Зауважимо, що в реченнях у наведеному уривкові підмет (work; representations; syntax; research) семантично корелює з загальним відмінком іменника та відповідним дієсловом. Іменник вказує на суб'єкт дії, адресанта повідомлення, який виступає у позиції граматичного підмета. Прикладів, коли англійський іменник у загальному відмінку знаходиться у позиції граматичного підмета, можна навести безліч.

Можлива також ситуація, коли ми маємо справу зі складним підметом (Direct machine translation systems are usually implemented as uni-directional mappings between a source and target sentence<sup>2</sup>. У випадках, подібних до наведеного прикладу, усі складові частини складного підмета семантично співвідносяться з іменником у загальному відмінку.

Відсутність у загального відмінку англійського іменника чітко вираженого значення спричинила також і відсутність в іменника в загальному відмінку спеціальних закінчень. Тому відношення такого іменника в загальному відмінку до інших слів у реченні визначається його (іменника. – С.Д.) місцем та сенсом [1, 48].

Як бачимо з наведеного уривку з ЕТ наукового блоку персональної Інтернет-сторінки Алана Манна (так само як і з будь-якого іншого ЕТ), прийменникові чи безприйменникові форми загального відмінку англійського іменника корелюють зі значеннями більшості українських відмінкових форм. Так, вживання англійських прийменників “of”, “within”, “for”, “to” з іменником в загальному відмінку: (to) understanding, (of) areas; (within) cognition, (for) understanding відповідає українській формі родового відмінку (Syntax is important to understanding a wide variety of areas within human cognition, and is important for understanding how language is acquired...<sup>3</sup> тощо). Вживання англійських прийменників “on”, “to” з іменником в загальному відмінку також може відповідати українській формі давального відмінку: (on) agreement, (to) the analysis (I have extended this work on agreement to the analysis of agreeing possessive constructions in English<sup>4</sup> тощо), прийменників “into”, “through”: (into) phrases and sentences; (through) the ambiguities (My work concerns syntax—the principles that govern the combination of words into phrases and sentences<sup>5</sup> тощо) – формі знахідного відмінку, прийменників “between”, “by”, “under”, “with”: (between) syntax and semantics; (by) so-called „ first conjunct agreement”; (under) government; (with) reference (One area concerns mismatches between syntactic and semantic categories as evidenced by so-called „ first conjunct agreement”, a phenomenon in which verbs agree with just one conjunct of a conjoined subject when the agreement takes place under government<sup>6</sup> тощо) – формі орудного відмінку, прийменників “in”, “on”: (in) a language; (on) the connection (My research focuses on the connection between syntax and semantics...<sup>7</sup> тощо) – формі місцевого відмінку.

<sup>2</sup> <http://www.comp.mq.edu.au/~pwatters/jql-2000.html>

<sup>3</sup> <http://www.msu.edu/user/amunn/research.html>

<sup>4</sup> <http://www.msu.edu/user/amunn/research.html>

<sup>5</sup> <http://www.msu.edu/user/amunn/research.html>

<sup>6</sup> <http://www.msu.edu/user/amunn/research.html>

<sup>7</sup> <http://www.msu.edu/user/amunn/research.html>



З безприйменниковим вживанням іменників у загальному відмінку ми маємо справу в таких випадках: to concern syntax; to govern the combination; understanding a wide variety of areas; to have a variety different areas; to take place; to raise serious questions; to extend work тощо (This phenomenon...raises serious questions as to...<sup>8</sup> тощо).

Щодо особливостей функціонування присвійного відмінка, то варто зауважити, що присвійний відмінок іменників англійської мови з відмінковою флексією “’s” має єдине значення присвійності та виступає своєрідним еквівалентом прийменника “of”.

Аналіз англійських ЕТ ПССЛ дозволив нам зробити висновок про активне використання цієї граматичної форми в текстах цього типу: referent’s familiarity; for clarity’s sake; a language’s morphology; your browser’s help system; the verb’s arguments; the university’s African Studies Center; a speaker’s language representation тощо (She is especially interested in the examination of how stress is manipulated in a language’s morphology, syntax and poetic meter<sup>9</sup> тощо).

Для англійських ЕТ ПССЛ притаманним є вживання віддієслівних іменників.

Як показав аналіз досліджуваних текстів, віддієслівні іменники вживаються в таких конструкціях: “дієслово + віддієслівний іменник”: take marking; entails centre-embedding; got training (Such constructions are difficult to explain, for they entail center-embedding which is theoretically problematic<sup>10</sup> тощо), “інфінітив + прийменник + віддієслівний іменник”: to arrive at the understanding (This is almost certainly false, invoking standard Gricean mechanisms to arrive at the hyperbolic understanding<sup>11</sup> тощо), “інфінітив + віддієслівний іменник”: to reveal misunderstanding; to share the meaning (This reveals a deep misunderstanding about...<sup>12</sup> тощо), “віддієслівний іменник + прийменник + іменник”: encoding of features; processing of structures; marking of objects; backgrounding of phases (In a number of experiments we show that syntactic parallelism facilitates processing of coordinate structures...<sup>13</sup> тощо).

Незважаючи на те, що за рахунок введення до складу речення віддієслівних іменників відбувається збільшення обсягу речення, вживання таких віддієслівних іменників є необхідним і виправданим. Вони називають не саму конкретну дію, а загальне уявлення, поняття про неї [7, 115] (to mark – to take marking; to centre-embed – to entail centre-embedding; to train – to give training; to understand – to arrive at the understanding; to mean – to share meaning; to misunderstand – to convey misunderstanding).

Окрім вживання віддієслівних іменників, англійським ЕТ ПССЛ властиве також і вживання герундія.

На базі проведеного аналізу англійських ЕТ ПССЛ ми доходимо висновку про те, що конструкції, в яких вживається герундій, представлені такими типами: “іменник + прийменник + герундій + іменник”: problem of proposing an analysis; difficulty of establishing a function; consequences of focusing an article (The first new argument is based on the consequences of focusing the definite article<sup>14</sup> тощо), “герундій + дієслово + прийменник + іменник”: transitivity marking conforms to theory; marking occurs in ... cases (This paper demonstrates that such hierarchical marking occurs in non-grammatical cases as well (<http://linguistlist.org/aristar/case.html>) тощо), “дієслово + герундій + прийменник + іменник”: integrates object-marking with...theory (This redefinition...not only integrates object-marking with classical marking theory, but also obviates the need to propose...<sup>15</sup> тощо), “іменник + прийменник + герундій”: respect to object-marking; kinds of case-marking; the

<sup>8</sup> <http://www.msu.edu/user/amunn/research.html>

<sup>9</sup> <http://english.ttu.edu/Fitzgerald>

<sup>10</sup> <http://www.linguistlist.org/aristar/aufnahme.html>

<sup>11</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

<sup>12</sup> [http://crl.ucsd.edu/~elman/Papers/learning\\_rediscovered\\_responses.htm](http://crl.ucsd.edu/~elman/Papers/learning_rediscovered_responses.htm)

<sup>13</sup> <http://www.msu.edu/user/amunn/research.html>

<sup>14</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

<sup>15</sup> <http://linguistlist.org/aristar/transitivity.html>

combination of marking; examination of case-marking; splits in case-marking; a degree of center-embedding (And the combination of marking and reinterpretation will produce new cases in the language<sup>16</sup> тощо), “герундій + дієслово + іменник”: object-marking has its origin (This redefinition predicts that object-marking has its origin in the marking of atypical objects...<sup>17</sup> тощо), “прийменник + герундій + іменник”: without undergoing the syntactic restriction; by explaining one kind of generalization; toward resolving this problem (The implicated non-indicative function makes the zero form look like the subjunctive without undergoing the syntactic restriction of the latter<sup>18</sup> тощо), “герундій + прийменник + іменник”: settling on the theory (The logical first step is settling on the right theory<sup>19</sup> тощо), “герундій + іменник + дієслово + іменник”: contrasting the ... article brings out the ... element; focusing the...article by itself strongly conveys nonuniqueness (Contrasting the indefinite article with the definite article brings out clearly the uniqueness element that distinguishes them<sup>20</sup> тощо), “інфінітив + прийменник + прийменник + герундій”: to be grateful to... for reminding...(I am grateful to Doug Davidson for reminding me of this research, and supplying references<sup>21</sup> тощо).

Той факт, що віддієслівний іменник називає “предмет”, а герундій – “дію” [1, 181], власне, і зумовлює вживання віддієслівних іменників та герундія в англомовних ЕТ ПССЛ.

Зауважимо також, що в англомовних ЕТ ПССЛ, поряд із частим вживанням іменників, широко поширені також і займенники.

Зупинимось на особливостях представленості займенників (особових, присвійних та вказівних), що кількісно превалюють в текстах досліджуваного типу.

Щодо особових займенників, то найпоширенішими в англомовних ЕТ ПССЛ є займенники “I” (1-ої особи однини) та “we” (1-ої особи множини).

Особовий займенник “I” (1-ої особи однини) репрезентує особистість автора, підкреслює його високий суб’єктний статус. Цей займенник вживається, наприклад, у такому реченні: The syntax of coordination is a large topic, and I have a variety different areas within it that I am working on<sup>22</sup> тощо.

Натомість вживання особового займенника “we” в ЕТ ПССЛ має етикетний характер. Цей займенник вказує на те, що, “входячи до певного кола осіб, адресант є представником цієї групи, виконуючи функцію посередника у комунікативній взаємодії” [7, 118]. Трапляється, наприклад, така конструкція з особовим займенником “we”: We face the more troublesome and disturbing conception of translation equivalence, which we suggested should be written within scare quotes<sup>23</sup> тощо.

Трапляються також і випадки паралельного вживання у суцільному ЕТ наукового комунікативного блоку особових займенників “I” та “we”. Така ситуація зустрічається, наприклад, в ЕТ наукового блоку персональної Інтернет-сторінки професора Мічиганського університету Барбари Ебботт<sup>24</sup> у таких конструкціях: Here I just want to suggest a possible explanation for some instances, which relate them to the classical theory; We will be shifting gears in this section to focus on the existential proposition associated with definite descriptions, rather than the uniqueness proposition тощо.

Окрім особових займенників 1-ої особи однини та множини, в англомовних ЕТ ПССЛ вживається також і особовий займенник “you” (2-ої особи множини): I’m

<sup>16</sup> <http://linguistlist.org/aristar/case.html>

<sup>17</sup> <http://linguistlist.org/aristar/transitivity.html>

<sup>18</sup> <http://www.uni-leipzig.de/~bickel/research/projects/publ.html>

<sup>19</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

<sup>20</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

<sup>21</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

<sup>22</sup> <http://www.msu.edu/user/amunn/research.html>

<sup>23</sup> <http://www.cis.upenn.edu/~jarmold/diss/chapter2.html>

<sup>24</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.html>

interested in corpus linguistics, mainly what you can find out about the lexicon through the study of corpora<sup>25</sup> тощо.

Варто зауважити, що особовий займенник 2-ої особи множини вказує на особу або групу осіб, до якої входить адресат [7, 119].

Щодо особових займенників 3-ої особи однини, то, на думку О.М. Пазинич, “вони традиційно вважаються немаркованими, а, отже, такими, чия частотність у текстах є домінуючою” [7, 121]. Наведемо приклади, які ілюструють вживання особових займенників 3-ої особи однини в англomовних ЕТ ПССЛ.

Розпочнемо з особового займенника “he” (3-ої особи однини): Montague was not unfamiliar with Chomsky's work, but he held it in some disdain because of its failure to pay sufficient attention to semantics<sup>26</sup> тощо.

Вживання особового займенника “she” (3-ої особи однини) в досліджуваних текстах можна проілюструвати таким прикладом: She is especially interested in the examination of how stress is manipulated in a language's morphology, syntax and poetic meter<sup>27</sup> тощо.

В ЕТ досліджуваного типу вживається також і особовий займенник “it” (3-ої особи однини): Thus case-displacement is a relatively rare phenomenon, not because it entails complex center-embedding, but because of the diachronic processes by which it arises (<http://www.linguistlist.org/aristar/aufnahme.html>) тощо.

Як бачимо з наведених прикладів, особові займенники 3-ої особи однини вживаються для заміщення суб'єкту чи предмету мовлення, про які йдеться. Така ситуація пояснюється тим фактом, що “займенники заміщують іменники взагалі і, таким чином, являють собою один із найважливіших текстоутворюючих компонентів” [7, 121].

Аналізуючи англomовні ЕТ ПССЛ, ми доходимо висновку про те, що особові займенники 1-ої особи однини та множини, 2-ої особи множини та 3-ої особи однини корелюють з відповідними присвійними займенниками.

Так, особовий займенник “I” (1-ої особи однини) співвідноситься з присвійним займенником “my” (My work concerns syntax—the principles that govern the combination of words into phrases and sentences<sup>28</sup> тощо).

У свою чергу, особовий займенник “we” (1-ої особи множини) корелює з присвійним займенником “our” (We will explain our methodology for learning and reproducing pronunciation variation on an individual basis...<sup>29</sup> тощо).

Відповідно, особовий займенник “you” (2-ої особи множини) співвідноситься з присвійним займенником “your” (What I mean by non-verbal self-expression is that it doesn't happen by face-to-face communication – your audience is larger (or smaller) than that<sup>30</sup> тощо).

Особовий займенник “he” (3-ої особи однини) також корелює з присвійним займенником “his” (Bloomfield's “stimulus-response” model of meaning was as impractical as it was suited to his theoretical orientation<sup>31</sup> тощо).

Натомість особовий займенник “she” (3-ої особи однини) співвідноситься з присвійним займенником “her” (In her talk, Baldwin introduced the notion that syntactic structure is derivable from pragmatic principles<sup>32</sup> тощо).

Спостерігається також і кореляція особового займенника “it” (3-ої особи однини) з присвійним займенником “its” (The paper argues that a reason case-displacement is rare, despite its commonplace origin<sup>33</sup> тощо).

<sup>25</sup> <http://www.ling.lu.se/persons/Caroline>

<sup>26</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/formal.htm>

<sup>27</sup> <http://english.ttu.edu/Fitzgerald>

<sup>28</sup> <http://www.msu.edu/user/amunn/research.html>

<sup>29</sup> <http://www.ling.upenn.edu/~coreym/home.html>

<sup>30</sup> <http://www.ling.upenn.edu/~pachow/Art.html>

<sup>31</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/formal.htm>

<sup>32</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

<sup>33</sup> <http://www.linguistlist.org/aristar/aufnahme.html>

Як зауважує О.М. Пазинич, в англомовних текстах (в тому числі й ЕТ ПССЛ. – С.Д.) широке використання присвійних займенників є рисою мовної системи взагалі, не асоціюючись у свідомості мовця зі специфічною сферою застосування [7, 121].

Поширені в англомовних ЕТ ПССЛ також і вказівні займенники.

До займенників такого типу, перш за все, належить вказівний займенник “this” (Most of this work deals with new data and analyses...<sup>34</sup> тощо).

Вживання вказівного займенника “that” можна проілюструвати таким прикладом: In that work, I argued that...<sup>35</sup> тощо.

Поширення вказівного займенника “these” в англомовних ЕТ ПССЛ простежується, наприклад, в такій конструкції: These cases typically take nominals of a specific hierarchical value as arguments<sup>36</sup> тощо.

Натомість ілюстрацією вживання вказівного займенника “those” слугує такий приклад: Meanwhile, for those of you with whom I am currently collaborating, the database interfaces are here!<sup>37</sup> тощо.

Як бачимо, вказівні займенники виступають в текстах досліджуваного типу як засіб звернення уваги адресата.

Таким чином, дослідивши особливості вживання займенників в англомовних ЕТ ПССЛ, ми доходимо висновку про те, що займенники, поряд із іменниками, беруть активну участь у конституюванні текстів такого типу.

Перейдемо до особливостей вживання в англомовних ЕТ ПССЛ дієслова як частини мови, що передає динаміку зовнішніх процесів та динаміку думки. Наводячи одне з можливих визначень слова “динаміка”, С.І.Ожегов трактує його як “рух, дію, розвиток” [6, 142]. Таким чином, дієслова, слугуючи для передавання динаміки, відповідно, передають і дію.

На думку А.А. Уфимцевої, найменування дії, яку позначає дієслово, задається відносно двох основних предметних сфер – сфери суб’єкту та сфери об’єкту [10, 73]. Тому ми, слідом за О.М. Пазинич, відмічаємо, що в семантиці дієслова відображається два типи відносин – його суб’єктні та об’єктні зв’язки [7, 123].

Дієслова англомовних ЕТ ПССЛ вживаються для передавання дій, які проходять у часі, просторі та мають свого носія. До таких дієслів, зокрема, належать: to govern, to understand, to focus, to argue, to exhibit, to do, to show, to facilitate, to extend, to represent, to use, to proceed, to conform, to imply, to link, to integrate, to obviate, to propose, to predict, to offer, to suggest, to reflect, to distribute, to value, to demonstrate, to take, to reveal, to produce, to play, to act, to establish, to discuss, to explore, to define, to explain, to derive, to approach, to work, to develop, to describe, to build, to require, to follow, to complete, to choose, to solve, to realize, to require, to implicate, to make, to undergo, to apply, to select, to encode, to limit, to relate, to include тощо. Зрозуміло, перелік дієслів дії, представлених в англомовних ЕТ ПССЛ, не обмежується наведеними лексичними одиницями. Зазначені дієслова дії є найтипівішими для текстів досліджуваного типу.

Варто детальніше зупинитись на характеристиці дієслів дії. Головною в смисловій структурі цієї групи дієслів є сема активності. Активність виходить від діючого (агентивного) суб’єкту, який певним чином впливає на об’єкт. Дієслова дії, або активні дієслова, відбивають дії суб’єкту, спрямовані на об’єкт, та викликають у ньому (об’єкті. – С.Д.) певні зміни; за семантичною характеристикою це дієслова плану дії [4, 43].

Дія активних дієслів спрямована на об’єкт, об’єкт є метою та кінцевим результатом дії. Таким чином, у сфері смислових відносин активних дієслів переважає об’єктне значення. Для позначення об’єкту, як правило, використовується іменник, що позначає не-

<sup>34</sup> <http://www.msu.edu/user/amunn/research.html>

<sup>35</sup> <http://www.msu.edu/user/amunn/research.html>

<sup>36</sup> <http://linguistlist.org/aristar/case.html>

<sup>37</sup> <http://www.engl.niu.edu/bbirner>

істоту [7, 124] (...what differentiates the definite article from the indefinite article is whether the NP denotes an existing discourse referent or a novel one<sup>38</sup> тощо).

Як бачимо, іменник, що позначає об'єкти, знаходиться у постпозиції щодо активного дієслова. В результаті утворюються активні конструкції.

Однак, варто зауважити, що іменник, який позначає об'єкти, на які спрямована дія активних дієслів, може стояти і перед активним дієсловом. Як наслідок, утворюються пасивні конструкції (як одночленні, так і двочленні) (Indeed, if familiarity includes the idea that the addressee knows which particular entity is being referred to (as it usually does), then it must be uniquely identifiable on the basis of...<sup>39</sup> тощо).

На базі наведених вище фактів можна дійти висновку про те, що активна конструкція орієнтується на сферу діяльності людини. Натомість широко поширені в англомовних ЕТ ПССЛ пасивні конструкції пов'язують сферу діяльності людини зі сферою стану предметного світу [7, 125].

Кількісна перевага пасивних конструкцій в досліджуваних англомовних ЕТ ПССЛ, на нашу думку, пояснюється загальною тенденцією ширше використовувати в англійській мові саме пасивні конструкції.

Проведений аналіз англомовних ЕТ ПССЛ дозволяє нам стверджувати, що серед семантичних груп англійських дієслів найпоширенішими є дієслова, які об'єднуються у групи: 1) можливості й наміру: to intend, to strive; 2) волевиявлення: to obviate; 3) мислення: to understand, to imply, to predict, to implicate, to realize; 4) інформування: to inform; 5) обговорення та сперечання: to argue, to discuss; 6) демонстрування: to exhibit, to show, to reflect, to demonstrate, to reveal, to represent; 7) сприяння: to facilitate; 8) використання та застосування: to use, to apply; 9) виокремлення фаз дії: to proceed, to complete; 10) об'єднання: to link, to integrate; 11) пропонування: to propose, to offer, to suggest; 12) поширення: to distribute, to extend; 13) акцентування: to focus; 14) вироблення: to produce, to establish, to derive, to develop; 15) дії: to do, to act, to work, to make; 16) включення/виключення та обмеження: to include, to exclude, to limit; 17) виявлення: to explore, to define.

Варто зауважити, що, аналізуючи дієслова, ми звернемо увагу на такі дієслівні категорії, як особа, час, спосіб.

Беручи до уваги в процесі аналізу англомовних ЕТ ПССЛ категорію особи, ми відмічаємо той факт, що в досліджуваних текстах особові дієслівні утворення являють собою основну масу.

Зауважимо, що як в ЕТ інформаційно-довідкового блоку, так і в ЕТ наукового блоку ПССЛ може йти мова про минулі, теперішні та майбутні події. В результаті в процесі дослідження особливостей дієслова актуалізується дієслівна категорія часу.

Як зауважує О.М. Пазинич, кожна з часових дієслівних форм використовується у своєму прямому призначенні, щоб вказувати на перебіг дії у часі до моменту написання або відправлення тексту (минулий час), у момент написання (теперішній час), після моменту написання (майбутній час) [7, 127].

В процесі аналізу англомовних ЕТ ПССЛ доходимо висновку про те, що дієслівні форми минулого (Past Tenses), теперішнього (Present Tenses) та майбутнього часів (Future Tenses) в однаковій мірі представлені в досліджуваних текстах.

Серед дієслівних форм часів групи Indefinite трапляються такі часи: the Present Indefinite Tense (The relation between language and mind remains at present a very murky one<sup>40</sup>), the Past Indefinite Tense (He shifted attention from the subject to the predicate and saw that the apparent distinction in NP interpretation correlated well with a difference in whether the verb phrase expressed a permanent property, or instead a more temporary property, of the

<sup>38</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

<sup>39</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

<sup>40</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/formal.htm>

subject<sup>41</sup>) та the Future Indefinite Tense (The semantics for a given language will specify what a model for the language must consist of...<sup>42</sup>).

Щодо дієслівних форм часів групи Continuous, то в англомовних ЕТ ПСССЛ трапляються такі часи: the Present Continuous Tense (...The object language – the language we are talking about the semantics of, is the same as the metalanguage – the language we are using to do the semantics with<sup>43</sup>), the Past Continuous Tense (At roughly the same time Richard Montague, in a series of papers with titles like 'English as a formal language' and 'Universal grammar', was making good on the statement that...<sup>44</sup> та the Future Continuous Tense (We will be shifting gears in this section to focus on...<sup>45</sup>).

Натомість серед дієслівних форм часів групи Perfect трапляються такі часи: the Present Perfect Tense (Richard Epstein has pointed out to me that...<sup>46</sup>), the Past Perfect Tense (...Bloomfield 'deplored the mentalistic mud into which the study of meanings had fallen...'<sup>47</sup>) та the Future Perfect Tense (...We will have done a great deal to justify the support that...<sup>48</sup>).

В англомовних ЕТ ПСССЛ вживається також і дієслівна форма часів групи Perfect Continuous. Зокрема, трапляється час the Present Perfect Continuous Tense (Since 1983 he has been working on a project establishing...<sup>49</sup>). Варто зауважити, що в досліджуваних текстах часи the Past Perfect Continuous Tense та the Future Perfect Continuous Tense не зустрілись нам жодного разу.

У тісному зв'язку з дієслівними категоріями особи та часу знаходиться також і категорія способу. Як відомо, форми минулого, теперішнього та майбутнього часів можуть утворювати дієслова у дійсному способі, який передає реальність дії, що відбувається у часі. Однак, поряд із реальною дією, дієслова можуть передавати й нереальну дію. Як наслідок, в англомовних ЕТ ПСССЛ трапляються і дієслова у формі умовного способу. Найпоширенішою дієслівною формою умовного способу є конструкція “допоміжне дієслово “would” + дієслово “like” + інфінітив” (Since the two theories are on different levels (pragmatic and semantic), one would like to unify them...<sup>50</sup>).

Англомовним ЕТ ПСССЛ притаманне також і використання конструкцій з інфінітивом. Такі конструкції мають вигляд “дієслово + інфінітив” (In this paper I want to take steps toward resolving this problem<sup>51</sup> тощо), “віддієслівний іменник + інфінітив” (The penultimate section contains an attempt to explain the appeal of the familiarity theory...<sup>52</sup> тощо).

Зауважимо, що інфінітивні конструкції в англомовних ЕТ ПСССЛ набувають великого поширення.

Як підсумок, варто відмітити той факт, що серед морфологічних особливостей англомовних ЕТ ПСССЛ виділяється, насамперед, кількісне превалювання граматичних форм іменників. Іменникові відмінки, що функціонують у досліджуваних ЕТ, представлені як загальним відмінком (the Common Case), так і присвійним відмінком (the Possessive Case). Поряд із іменниками в англомовних ЕТ ПСССЛ трапляються також і займенники (особові, присвійні та вказівні). Натомість дослідивши морфологічні особливості дієслів в аналізованих ЕТ, доходимо висновку про те, що дієслова в таких текстах

<sup>41</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/formal.htm>

<sup>42</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/formal.htm>

<sup>43</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/formal.htm>

<sup>44</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/formal.htm>

<sup>45</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

<sup>46</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

<sup>47</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/formal.htm>

<sup>48</sup> <http://www.theatlantic.com/issues/95sep/ets/labo.htm>

<sup>49</sup> <http://linguistics.buffalo.edu/people/faculty/dryer/dryer/dryer.htm>

<sup>50</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

<sup>51</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

<sup>52</sup> <http://www.msu.edu/~abbottb/support.htm>

можуть вживатися як в активних, так і в пасивних конструкціях. Вважаємо за доцільне підкреслити переважне вживання в досліджуваних текстах особових дієслівних утворень, а також актуалізацію в процесі дослідження морфологічних особливостей дієслова дієслівної категорії часу. Так, відмітимо, що дієслівні форми минулого (Past Tenses), теперішнього (Present Tenses) та майбутнього часів (Future Tenses) в однаковій мірі представлені в англійських ЕТ ПССЛ. Дослідивши особливості дієслівної категорії способу, робимо висновок про вживання дієслів як у формі дійсного способу (для позначення реальності дії, що відбувається у часі), так і у формі умовного способу (для позначення нереальної дії).

Наприкінці варто відмітити, що у своїх подальших дослідженнях ми зосередимо увагу також і на лексико-семантичному аспекті англійських ЕТ ПССЛ. Лише комплексне врахування граматичного (морфологічного та синтаксичного) та лексико-семантичного аспектів у процесі дослідження структурних особливостей англійських ЕТ ПССЛ дозволить, на нашу думку, глибше зрозуміти принципи структурної організації ЕТ досліджуваного типу як нового виду писемної комунікації.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гузеева К.А., Трошко Т.Г. Английский язык: Справочные материалы. – М.: Просвещение, 1992. – 288 с.
2. Дедова О.В. Лингвистическая концепция гипертекста: основные понятия и терминологическая парадигма // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2001. – № 4. – С. 22–36.
3. Дедова О.В. О гипертекстах: “книжных” и электронных // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2003. – № 3. – С. 106–120.
4. Кильдибекова Т.А. Глаголы действия в русском языке. Опыт функционально-семантического анализа. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1985. – 160 с.
5. Коломієць Н.В. Дискурс Інтернету як різновид дискурсу // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: Логос. – 2001. – № 5. – С. 93–97.
6. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1984. – 797 с.
7. Пазинич О.М. Функціонально-структурні особливості текстів дипломатичного листування: Дис... канд. філол. наук: 10.02.15. – К., 2001. – 219 с.
8. Туласов И.Н. Гипертекст и словообразовательный словарь // Текст и дискурс: традиционный и когнитивно-функциональный аспекты исследования. – Рязань: Рязанский гос. пед. ун-т. – 2002. – С. 114–118.
9. Тютенко А.А., Прокопчук К.А. Текст в компьютере и “компьютерный” текст // Вісник Харківського національного університету. – Харків: Константа. – 2003. – № 586: Лінгвістичні й дидактичні проблеми іншомовної комунікації. – С. 50–56.
10. Уфимцева А.А. Аспекты семантических исследований. – М.: Наука, 1980. – 356 с.
11. Davis B.H., Brewer J.P. Electronic Discourse: Linguistic Individuals in Virtual Space. – New York: SUNY Press, 1997. – 176 p.
12. Sims B.R. Electronic mail in two corporate workplaces // Sullivan P., Dauterman J. Electronic literacies in the workplace: Technologies of writing. – Urbana, IL: NCTE. – 1996. – P. 41–64.
13. Tornow J. Link/age. Composing in the on-line classroom. Logan, UT: Utah State University Press, 1997. – 156 p.
14. Yurchenko M.G. Informationstexte im Internet // Проблеми семантики слова, речення та тексту. – К.: Видавничий центр КДЛУ. – 2001. – Вип. 6. – С. 270–273.

Андрій ЦЯПА

© 2005

## АВТОБІОГРАФІЯ І ЧИТАННЯ. ЗАСЛІПЛЕНИЙ ЧИТАЧ

Відкрити першу сторінку — наче вдягнути окуляри. Навіть люди з добрим зором не обходяться без них. Відкрити книгу — поглянути крізь них. Може, тому людина, будучи читачем перших сторінок, схожа на пірнальника, який протирає очі, щоб побачити світ. Першої сторінки вистачає, щоб читач прозрів. Та часом замало цілої книги, щоб відкрились очі. Бо читання — це зустріч поглядів. Якщо читач не спіймає погляду іншого, присутнього в тексті як автор чи уявний читач, то бачитиме її зміст не так ясно, як автор уявляв собі. Але завжди ясно для себе. І яку б малу чи велику роль не отримав би читач у тексті, він візьме своє. І буде важко назвати непорозуміння нерозумінням. Якщо рецепція відкриє непередбачені сторінки чи рядки поміж рядків, то автору не вдасться довести їхню ненавмисність. Зрештою, рецепції зовсім не обов'язково питати його дозволу. Тут його смерть більш ніж бажана. Але й за життя автора в тексті чи поза ним аудиторія не втрачає нагоди відкривати його знову й знову по-новому. Відколи в тесті чітко розгледіли побачення автора і читача, йдеться про самостійність їхніх поглядів у прочитанні та творенні.

Та чи спроможний читач справді бачити? Чи зможе розпізнати код і викласти текст доступними знаками? У будь-якому випадку відмовити йому в зорі не можна. Та чи дивиться він у той бік, в який вказує невидимий палець? Чи читає з очей автора чи, може, з їх відбитків у кривому дзеркалі за спиною? Наче в кімнаті сміху почуває себе автор, пишучи. Однак від читача, навіть у випадку мистецтва для мистецтва, очікує серйозної чіткості — в розумінні чи заплутанні, яке теж має розкритись, інакше не буде таким. І автор, і читач походять з однакової екзистенції, розуміння творче і сприйняттяве позначене однаковими детермінантами. Чи йдуть ці розуміння в одному напрямі? Чи розходяться в різні боки, як дуелянти, щоб обернутись і влучити чи промахнутись один в одного?

Засліплений читач навпомацки рухається у своїх візіях. Його сліпить саме розкодування, він недобачає крізь пелену ідентифікації, він наздоганяє чи випереджає автора, він встигає чи запізнюється у свій час, він ситий і не розуміє голодного, він задоволений і не осягає нещастя. Читач розуміє, що поет — це пес свого часу, та водночас не хоче йти на повідку й на запах. Читач не знає напевно, чи можна поету довірись, він не може вирішити, думати йому чи дихати, читати чи вже писати самому.

Читач засліплений. Він не знає минулого автора і майбутнього книги. А ще один його великий вибір: ставити питання чи давати відповіді. Чи ставити відповіді і давати запитання? Відповідати запитаннями чи запитувати відповідями? Автор робить цей вибір ще до тексту. Втілює його, конструюючи текст. Випадковість співпадіння продукційних і рецепційних виборів закономірно переконує: світ — це творче читання. Тільки от — коли приходить розуміння конструкції світу? І чи потрібне воно безособовому споживачеві взагалі?

Читач, засліплений своїм часом, все ж здатен бачити. Можливо, побачене ним зовсім не співпадає з візією автора. Та це не заперечує суті творчого читання. Як правило, про



авторів кажуть, що вони випередили свій час. Щодо інших зауважують, що вони свій час схопили за горлянку, не дали йому вислизнути в минуле. Ще інші вислизають в минуле самі — щоб повернутись звідти, як з розвідки, щоб довести невичерпаність минулого і тим прирівняти його до майбутнього. Жодна з цих характеристик ніколи не належить читачеві. Більше того, читач ніколи не має нагоди присвоїти собі котрусь з них публічно. Життя тексту і полягає в тому, що кожна людина, в іпостасі істоти естетичної, відкриває його наче вперше, наче новонародженого. От тільки його життя унеможливує життя попередніх читачів, життя тексту заперечує існування попередніх читацьких генерацій, як і самого автора (в розумінні заперечення зернини колосом чи іншим зерном). Звичайно, критична думка уособлює історію і розвиток рецепції. Але неможливо вважати читання тексту і читання текстів про текст одним читанням. Тим більше, що кожен критичний текст, на відміну від незафіксованих, мимолітніх вражень читання, свідомо переслідує мету бути або ж видаватись творчим. Критичний автор позитивно чи негативно натхненний первинним текстом. Зустріч поглядів — приємно чи боляче — врізається в очі критичному автору. Його текст, звичайно, змушує читача прозріти на первинний текст. Але чи потрібно це читачеві? Чи належить це прозріння до його вражень, навіть якщо підсилює їх?

Прокляття автора в тому, що йому ніколи не пощастить висловитись ясно і однозначно. Особливо, якщо й він перетворюється на критика власного твору і створює тексти про первинний текст. Сила — або й знову прокляття — інтерпретації в тому, що їй не пощастить ніколи обмежитись однозначністю вислову автора. Може, через це автори облишають якимось вичерпно просвітленим затьмареним простір довкола своїх творів. Їм до вподоби радше вихопити кілька деталей і навмисне докласти до таємничості таємничого твору.

Хоч є тексти, автори яких наче побоюються непередбаченого розвою рецепційних бачень. Або ж самі у захваті від нього. А тому створюють тексти, що інтерпретують традицію жанру, так чи інакше паразитують у попередніх текстах і тим самим інтерпретують самі себе, щоб схватись, стати нечіткими за пеленою погляду на самих себе. Автори таких текстів стають жертвами читацького свавілля ще до появи книги на полиці, жертвами читача в собі, жертвами свого іншого. Бо цей інший приречений читати текст у всіх його проявах і бачити його появу навіть більшою мірою там, де він виявляється неяскраво. Важко й уявити, якої напруги струм пронизує ество такого автора, коли він бачить справжній текст, свій текст в інших й інші тексти у своєму. Та чи може відчутти читач насолоду цього струму, читаючи його результат? Здається, тут читачеві варто лиш поспівчувати як жертві короткого замикання, яка надто наблизилась до самовдоволеного трансформатора. Більша винагорода чекає читача, якщо автор, добре усвідомлюючи свою текстуальну гріховність, зуміє опанувати себе, утримається від екстазу, передвідчувши шаленість читача. Холод такого погляду на створення тексту відчувається в Акуніна, що споглядає Еко, поки той пише закриті тексти про відкритий текст.

У багатьох авторів Гьотевого стибу читач прокидається пізніше за автора, що переймає свою зміну, приспавши в собі читача. Прокінувшись, він починає бачити книгу у власному житті та творі. Згодом з'являється книга, яку можуть побачити й інші. Як правило, її жанр — автобіографія. Її читачів, як правило, називають прихильниками документального жанру, хоч автобіографію важко назвати твором, цілком позбавленим фікції. У всякому разі вона перебуває поміж нон-фікшн та фікшн, забираючи то в один, то в інший бік. Прикметно, що в передмові до "Поезії і правди" Гьоте виводить автобіографічний задум з прохання друга, який саме упорядкував велике видання творів корифея і відчуває брак висновків самого автора. Навряд чи "друг" передбачав, що "висновки" розтягнуться на цілих 800 сторінок і запотребують лиш для себе ще, певно, два томи. А корифей — передбачав напевно. Гьоте чи не вперше в німецькій літературі стає програмним читачем власних творів. Сучасний читач рідко свідомий автобіографічного доробку Гьоте, але якщо він читає його твори без огляду на "Поезію і правду", то його кортить

обізнати обділеним. Та чи був обділеним читач, сучасний появі “Вертера”? Чию перспективу варто назвати повнішою, автентичною?

На це питання зможемо відповісти, вирішившись на користь однієї чи іншої гіпотези створення автобіографічних текстів, що містять роздуми авторів щодо генези своїх творів: автобіографії відкривають читачеві очі на інші твори, неосягнуті ним до цієї пори; автобіографії ще більше засліплюють й без них сліпого читача, навіть якщо увиразнюють складені враження. В першому випадку постає перед дилемою: читач читає чи він просто є начитаним? І в обох випадках постає примара засліпленості: може, читач лиш більше втрачає здатність бачити, чи тоді, коли автор й справді його дурить як і тоді, коли у нього, як йому здається, з’являється друге зорове дихання.

Котре з наших читацьких вражень було найсильнішим? Найперше? Тоді найсильніше враження — ураження? — ми отримуємо від першої літери, абетки, букваря? (Чи, може, українців найсильнішим враженням наділила чорнобильська лектура?) А далі лиш дбаємо про розбещеність смаку, про вишуканість блудства, втрачаючи ясність?

Діагнози змушує ставити сучасна ретро- та перспектива феномену читання. Схоже, що читач знайшов у начитаності нагоду публічності для читання. Не віриться, але скидається й на те, що начитаність стає формою читання, вищою за саме читання. Воістину ситий не розуміє голодного. А начитаний з погордою культурного гегемона дивиться на першокласника чи -курсника. (“Ще скажи, що ти з іншої планети!”). Або однокласника чи -курсника. Публічність начитаності надає авторитету й повсякчасного усвідомлення власної ваги, багатомірності. Втіленням — позитивним чи негативним, але реальним — сучасного літературознавця є Обраний Нео з “Матриці”; подібно до цього кінематографічного символу герметичний літературознавець настільки просякає текстуальним аналізом ество власне і світове, що бачить довкола лиш літери і слова, й відповідно інтегрується в них, тішачись посвяченістю в таємну спільноту.

1935 року засліплений читач стикнувся з новим клопотом: Еліас Канетті опублікував “Засліплення”. Намагаючись уявити філософську категорію речі в собі, варто подумати про засліпленого читача, який читає “Засліплення”. Гра слів, вочевидь, не на користь читача, який прагне в цій ситуації прочинити повіки не тільки собі: жорстока домогосподарка зводить з розуму начитаного синолога, світило науки і героя своєї бібліотеки. Зрештою, всі персонажі “Засліплення” цілеспрямовано рухаються мимо здорового глузду читача у прірву божевілля, залишаючи того в розпачі та без жодної надії на порятунок із спустошення. Згодом дослідники доводять, що спантелечення читача — свідомий засіб Канетті. Адже фігури роману справді ніколи не зраджують собі у власній замкнутості та приреченості, жодного разу не запрошують читача з його просвітленими порадами. Читачеві потрібно знати, що його морочать навмисне? Чи, можливо, враження засліплення тут цінніше за повноту просвітлення?

Сучасники були готові бачити в Петері Кіні, синологові із “Засліплення”, найвиваженішому науковцеві свого романного часу, реальне коріння, були готові вважати його справжнім науковцем, взятим з їхнього оточення, подібним до них, з тією відмінністю лиш, що Петер Кін спалює себе разом з бібліотекою у 25 тисяч томів в кінці твору.

Літературна критика Східної Німеччини висловлювала своє замилювання феноменальною здатністю Кіна знати напам’ять всі потрібні книги. Мовляв, таким чином заборонену літературу вдалося б надійно сховати від будь-якого контролю чи цензури.

Сьогодні ми з легкістю граємося думкою, що в “Засліпленні” Канетті так відчув і виявив суть фашизму, як цього не зробив ніхто до і після Канетті, до і після фашизму.

Що буде через 10 років? (Якщо з’явиться ще одна принципово відмінна візія, це питання тоді назвуть пророчим. Хоча в ньому тепер лиш схоплено детермінований часом розвиток рецепції.)

У кінці 70-х на початку 80-х років Канетті видав три автобіографії. Через п’ять років — і через п’ятдесят після першої появи “Засліплення” — з’явилась робота Барбари Майлі “Спогад та візія” (1985), в якій дослідниця, послуговуючись першими двома ав-

тобіографічними книгами “Врятований язык” та “Факел у вусі”, дошукалась автобіографічних підрунть “Засліплення”. Презентуючи глибокі, добре аргументовані і переконливі результати, дослідниця пішла далі самого автора автобіографії, який у “Факелі у вусі” приписує інтенсивному сприйняттю парадоксальної берлінської атмосфери 20-х років намір створити “Засліплення”. Майлі доходить думки, що автобіографічний підтекст роману набагато глибший, що в “Засліпленні” та його героях можна вбачати підсумок тогочасного віку автора, проекцію гіпотетичної долі персонажа “Врятованого языка”, ба навіть поетологічну біографію поета Канетті. Із знахідками Майлі важко не погодитись. Тільки от знову підступають підступні запитання: якщо вважати ці знахідки висловленням того, що існувало давно і було закладено в роман автором, то чи можливо було б зробити їх, якби автобіографії Канетті не з’явилися? Чи можна роботу Майлі — як і багатьох інших читачів і дослідників — взагалі вважати рецепцією “Засліплення”? Адже можливо, що “Спогад і візія” — це всього лиш рецепція автобіографій Канетті, а нитки, що прив’язуються до “Засліплення”, незважаючи на переконливість, все ж білі? Чи потрібно в цьому контексті розглядати й ті факти, що Канетті, як кажуть, видавав автобіографії заради власної деміфологізації і уможливлення присвоєння йому Нобелівської премії, а Майлі за свій доробок отримала кандидатський ступінь?

Згідно з Майлі спантеліченню, в якому описується читач “Засліплення”, — парадоксально — протистоїться вкрай послідовна навмисність, зорієтованість автора.

Тереза, домогосподарка Кіна, виявляється фігурою не менш трагічною за нього, ба навіть його жертвою. Таким є ще одне враження від праці Майлі. В той час як читачі “Засліплення” однастайні в співчутті виключно до Петера.

Надія, яку читач “Засліплення” у відчаї й марно шукає в чітких лініях долі фігур роману, виявляється одним з основних поетологічних канонів Канетті.

Чи можемо назвати рецепцію “Засліплення” 30-х і 60-х років невірною? Чи можемо уявити торжество автора за людство, що наздогнало свою гідність лишень у 80-х? Чи можемо взагалі уявити цю протилежність до честолюбства на ім’я Канетті торжествуючою, та ще й з такого мізерного приводу? Відколи в тексті самостійно співіснують автор і читач, питання на рівних правах з відповідями. Адже ж парадоксально вірним може стати припущення, що відкриття у творі все нових і нових перспектив і підтекстів робить його все закритішим, герметизує його для читача. Адже щоб досягнути такий твір, потрібен життєвий час цілого покоління, а той двох. Як читати, коли очевидним є цей факт? Як приймати нагадування про конечність від поета, що покликав себе вселяти надію?

Роман Канетті був спрямований проти сліпого читача. Він і зараз зберігає свою спрямованість: проти сліпого читача світу. Проти інтелектуала, який втрачає глузд і зір за певною межею, нагадуючи пружну тварину, що спиняється перед дрібною перешкодою, вважаючи її нездоланною, уподібнюючись їй у дрібності. Очевидно, що ні тогочасний читач, ні інтелектуал не зрозуміли випадку і не навернулися. Мало бракує, щоб очевидним стало, що Канетті — виходець дев’яностих, який вже в двадцяті роки знав, чим все закінчиться. Проте не повірила аудиторія 30-х пророцтвові геноциду. Чи ж віримо ми тепер, що роман “Засліплення” пророкує й нашій сучасності нове, бодай найменше лихо? А віримо, що, скажімо, в “Московіаді” Андруховича вміщене таке пророцтво? Ні, звичайно. Час — найпевніший доказ віри.

Визнання за автором — справедливої — здатності ясновидіння, вказує читачеві всіх епох на його обмежене часом місце. Усвідомлення цієї здатності з допомогою аналітичних праць дає читачеві можливість мандрувати машиною часу і наздоганяти в минулому те, що читачі минулого не побачили, відійшовши в минуле засліпленими. Та може бути, що таке читання — не більше ніж атракціон, ніж популяризація твору і перетворення його на панацею від усіх напастей. Хоча хто зна, чи повністю відсутнім був потяг до універсальності у самого автора. Коли так, то залишається незрозумілим, якого саме читача автор хоче впустити у твір, якщо всі читачі випускаються кожен по-своєму обі-

знаний, вражений і різною мірою все ж засліплений. Ясним ввижається лиш те, що автор прагне створити читача за своєю подобою і, спаразитувавши у найпервинніших текстах, повторює історію творіння і гріхопадіння. Відтак читач, вигнаний з тексту-раю, не відає, ким є автор: Богом чи Петром, і в кого просити ключі, а в кого прощення. Він може однак бачити в кожному тексті шлях, яким проходить автор до перетворення на читача. Читач може бачити, як автор, впавши до читання, падає до читача, і в цьому шляху й падінні шукати свою роль, у цьому тексті чи інших. Усі вони дають шанс: пережити гріх з творцем, дурість з мудрецем та з ясновидцем — сліпоту.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Акунин, Борис. Приключения Эраста Фандорина. — Москва: Захаров, 2002.
2. Еко, Умберто. Маятник Фуко. — Львів: Літопис, 2004. — 652 с.
3. Канетті, Еліас. Засліплення: Роман. — К., 2003. — К.: Юніверс, 2003. — 512 с.
4. Canetti, Elias. Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. — Frankfurt a. M., 1998. — 330 S.
5. Canetti, Elias. Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. — Frankfurt a. M.: Fischer, 1980. — 344 S.
6. Meili, Barbara. Erinnerung und Vision: der lebensgeschichtliche Hintergrund von Elias Canettis Roman „Die Blendung“. — Bonn: Bouvier, 1985. — 201 S.

Юрій ЗАВАДСЬКИЙ

© 2005

## НЕЛІНІЙНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ТЕКСТ: ІСТОРІЯ, ТЕХНОЛОГІЯ ТА ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

Літературний текст, який твориться та сприймається за посередництвом комп'ютера, є матеріалізацією літературного першотвору автора, який був задуманий ним з врахуванням можливостей, які пропонує комп'ютер. З погляду теорії літератури ми можемо зробити припущення, що за ідеальних умов весь комплекс літературного творіння (літературний першотвір та літературний текст, разом з передбачуваною автором моделлю читацького твору) реалізується автором як специфічна літературна форма, яка первинно є сукупністю окремих текстів, об'єднаних в мережу, прочитання яких має за мету утворення умовного над-тексту, причому цей над-текст є варіативним та різниться від прочитання до прочитання. Створити такий текст як "матеріальний" (в цьому випадку точнішим було би означення "віртуальним", оскільки створення такого тексту можливе лише в віртуальному, тобто комп'ютерному, середовищі) можливо за допомогою сучасних комп'ютерних технологій. Найчастіше сьогодні для створення нелінійних літературних текстів застосовуються мови програмування для веб (англ. web – павутина; метафора, вживана в комп'ютерних науках на позначення комп'ютерної мережі), серед яких HTML, JavaScript, PHP, ASP. На позначення особливого типу інформаційної одиниці, в якій "текст, зображення, звук та дії об'єднані разом у комплексну, непослідовну мережу асоціацій, яка дає можливість, користувачеві продивлятися пов'язані теми як завгодно, не рахуючись з порядком їх подачі" [1, 202], вживається термін гіпертекст. Термін було запропоновано Т.Нельсоном 1965 року в праці "Літературні машини" [9].

Для того, щоб уникнути плутанини, підкреслимо, що наше вивчення природи нелінійного літературного тексту обмежене мережевої літературою в потрактуванні літературознавців США й тими зразками, які мережева література може запропонувати. Через те ми не вдаємося до глибокого лінгвістичного аналізу такого явища, як нелінійний текст, і не вивчаємо застосування такої структури в друкованій (писаній) літературі.

Основою для утворення нелінійного тексту є посилання, яке з'єднує два окремі документи. З погляду теорії літератури, посилання є узгодженням зовнішніх зв'язків між окремими текстами, що робить можливим перехід від одного тексту до іншого засобом активізації цього посилання. За наявності декількох посилань з одного і того ж тексту до відповідно декількох текстів створюється можливість альтернативного вибору читачем шляху прочитання.

З метою "зробити свою термінологію менш дихотомічною та більш аналітичною, аніж її альтернативні варіанти" [2, 182], дослідник Е.Аарсет вдається до глибинного вивчення літературних явищ, які мають тенденцію до побудови нелінійного тексту. Термін "нелінійний", на думку Е.Аарсета, "не міг означити досліджуваний матеріал" [2, 2]. Концепт нелінійності теоретично виділено на підставі наявної т.зв. лінійної літератури. Лінійність літературного тексту, яка виділялася як одна з його ключових ознак поряд із цілісністю та завершеністю, в дослідженні Е.Аарсета була піддана сумніву. Причиною

заперечення монополії лінійного тексту стало віднайдення в світовій літературі зразків літературних текстів, структура яких суттєво різниться зі структурою лінійного тексту.

Досліджуючи нелінійність з погляду теорії літератури, Е.Аарсет звертає увагу на можливість протиставлення її лінійності. Він говорить, що побудова гіпотетичних форм нелінійних текстів показує „виключну семіотичну владу лінійного тексту над нелінійним: лінійний текст може імітувати нелінійність, але нелінійний не може брехати й вдавати з себе лінійного”.

В своїй праці “Кібертекст: перспективи ергодичної літератури” [див.: Aarseth] Е.Аарсет називає ряд літературних творів, які втілюють ідею нелінійного літературного тексту. Серед найдавніших пам'яток він згадує “Книгу змін” (“I-Ching”) з китайської літератури (близько 1122-770 рр. до н.е.). “Книга змін” утворена з “шістдесяти чотирьох символів, або гексаграм, які є подвійними комбінаціями шести цілих або порушених (“змінюваних”) рядків ( $64=2^6$ )” [2, 9]. Як говорить Е.Аарсет, ця книга “надихнула Г.В. фон Лейбніца, який відкрив бінарну математику, що застосовується в сьгоднішніх цифрових комп'ютерах” [2, 9].

Серед пізніших творів, тексти яких володіють рисами нелінійності, дослідник називає збірку “Каліграми” Г.Аполлінера, драматичний твір “Ніч 16 січня” Айна Ранда, “Композицію №1. Роман” Марка Сапорти, книгу “Сто трильйонів віршів” Раймона Квене, “Пейзаж, намальований чаєм” Мілорада Павича. Між сучасними літературними творами, які, на думку дослідника, найкраще втілюють ідеї лінійності, він називає гіпертекстовий роман “Полудень. оповідання” Майкла Джойса. До цього списку можемо також додати такі твори як “Життя і роздуми Трістрама Шанді, джентельмена” Л.Стерна, “Життєва філософія kota Мура” Е.Т.А.Гофмана. В українській літературі відомі зразки т.зв. “зорової прози” Андрія Чужого “Ведмідь полює за сонцем”, із сучасної української літератури – тексти І.Юва, М.Мірошниченка, І.Лучука та інших.

Підкреслимо, що найважливіші спроби реалізації нелінійного літературного тексту були зроблені в контексті модерністичної, авангардистської та постмодерністичної літератури. Те, що вдалося здійснити Л.Стернові в його романі „Життя і роздуми Трістрама Шанді, джентельмена” (1767) приносило натхнення не одному поколінню письменників. Непослідовність розділів, багате шрифтове оформлення та заплутаний сюжет створювали ілюзію нелінійності, яка проте підштовхувала до серйозних роздумів над втіленням дійсно нелінійного літературного тексту. Ймовірно варто вважати Л.Стерна одним з прекурсорів т.зв. мистецтва книги, що найбільшого розвитку набуло в ХХ столітті, головна мета якого є творення книги з усіма її атрибутами (від обкладинки до тексту) як самоцінного естетичного об'єкту. На подібних засадах стояв С.Малларме, а також письменники молодшого покоління, серед яких Г.Аполлінер, Ф.Т.Марінетті, К.Швіттерс, Х.Балл, Р.Хюльзенбек. Відомі нам сучасні зразки мистецтва книги в польській літературі, серед найвизначніших творців яких є Р.Новаковскі і З.Файфер. Їхні книги не обмежуються традиційними поліграфічними можливостями, а виходять за рамки книговидання. Одна із книг З.Файфера, для прикладу, закоркована в пляшку і виставлена в книгарні товариства Краківська Альтернатива в холодильнику, подібно як продаються прохолоджувальні напої.

Е.Аарсет в двох своїх працях, в книзі „Кібертекст...” [2] та статті „Нелінійність та літературна теорія” [3, 51-86], говорить про принципи деференціації нелінійних текстів. Дослідник визначає такі їхні головні аспекти [3, 62-64]:

а) динаміка (в статичному тексті текстони сталі, в динамічному вміст текстонів може змінюватися відносно різних умов їх читання);

б) визначеність (текст є визначеним, коли суміжні текстони є завжди одними і тими самими, коли ж навпаки – він є невизначеним);

в) мінливість (якщо відносно часу читання текстони самостійно з'являються, такий текст є мінливим, якщо ні – такий текст є немінливим);

г) перспектива (якщо текст вимагає від читача відігравати стратегічну роль як персонажа в світі, описаному в тексті, тоді текстова перспектива є особистісною, якщо ні – перспектива є неособистісною);

г) доступ (якщо всі текстони тексту завжди доступні читачеві в будь-який момент читання, тоді доступ є довільним, якщо ні – доступ є контрольованим);

д) поєднання (текст може бути організований доступними читачеві посиланнями, ситуативними посиланнями, які можливо активізувати лише за певних умов, або жодними посиланнями взагалі);

е) функції користувача (читач, попри інтерпретативну функцію, також може виконувати „дослідницьку функцію, згідно якої читач повинен вирішувати, який шлях читання обрати, та організаційну функцію, згідно якої текстони частково обираються і створюються читачем” [3, 64]).

Відносно цих параметрів дослідник пропонує позиціонувати літературні тексти. Наприклад, поетична збірка Г.Аполлінера в контексті його типологізацій набуває таких характеристик: статичний, визначений, немінливий текст, з неособистісною перспективою, довільним доступом читача до кожного з його елементів за відсутності посилань, а читач в процесі читання тексту виконує дослідницьку функцію.

Виділення цих характеристик має важливе значення в процесі класифікації текстів в руслі Аарсетової теорії ергодичної літератури. Попри це, типологізація текстів мережевої літератури також може враховувати визначені науковцем риси, оскільки вони відображають всі найсуттєвіші сторони нелінійних текстових структур в контексті мережевої літератури. Змінність, визначеність, мінливість, точка зору, доступ, поєднання та можливості читача обов'язково повинні бути враховані в процесі типологізації мережевої літератури.

В монографії “Гіпертекст 2.0: Співпадання літературної теорії та технології” [7] Джордж П. Лендов передовсім розглядає можливості сучасних інформаційних технологій, які використовуються сучасними митцями та педагогами. Через те до вузько літературних проблем він підходить із застосуванням методик, які є інтердисциплінарними за характером та знаходяться на перетині літературознавства, комп'ютерних наук, психології та педагогіки. Головну увагу дослідник приділяє засобам трансляції тексту, включаючи і літературний текст.

Вибудовуючи чітку опозицію мережева література / друкована література, Дж.П.Лендов вказує на причини такої диференціації. На його думку, комп'ютер з усім багажем його технологічних можливостей є такою ж технологією, як і книга та друкарський верстат [7, 25-29]. Хоч така поляризація є суттєвою для визначення мережевої літератури, на цьому її диференціація не завершується. Суттєвими залишаються, зрозуміло, семантичні особливості тексту, який, будучи носієм значення, сам по собі володіє певним значенням, яке надає відтінку значенню тих мовних та позамовних одиниць, які його складають. Також і змінюється роль семантики тексту, оскільки суттєвого удару завдається міметичності літератури взагалі. Одиначність значення тексту, неспівпадання читацького розуміння тексту, а відтак відмінність в сприйманні твору, яка виявляється від прочитання до прочитання, дозволяють говорити про особливий тип літературного твору, який робить крок на зближення з сучасними інформаційними технологіями.

У процесі аналізу літературних зразків, які використовують можливості гіпертексту, Дж.П.Лендов виділяє декілька творів, які він вважає показовими для цього літературного типу. Дослідник аналізує сучасні гіпертекстові повісті М.Джойса “Полудень. оповідання”, Ш.Джексона “Дівчина-мозаїка”, “Суперечка” К.Гаєр, присутньо не спиняючись на творах, які або передують виникненню ідеї нелінійності, або впритул наближаються до побудови нелінійної структури тексту, проте в творенні яких не було застосовано комп'ютерних технологій.

Е.Аарсет в своїй монографії також схиляється до думки, що варто диференціювати сучасні нелінійні літературні твори та ті твори, які в межах можливостей друкованої чи

писаної літератури імітують нелінійність своєї структури, дозволяючи читачеві читати їх непослідовно. Також дослідник критично вивчає сучасні зразки мережевої літератури, розкриваючи їхні дійсні риси, позбавлені пропагандивного забарвлення або ж романтичних ідей встановлення комп'ютером монополії в інформаційній сфері. Так, наприклад він вказує на чіткі модерністські риси повісті М.Джойса “Полудень. оповідання”, а також її вкоріненість в попередній літературі, відкидаючи одіозні відгуки критиків на цей твір як на зразок абсолютної літературної новизни. Через те Е.Аарсет також долучає до зразків нелінійної літератури такі особливі форми текстової комунікації, що має естетичний характер, як мережеві комп'ютерні ігри. Серед найстарших він називає гру “Пригода” Вільяма Кровтера та Дона Вудса, а також популярну досі гру “MUD”, яка сьогодні значно розвинулася і має безліч багатомовних варіантів.

На цьому відтинку нашого дослідження ми головню звернемося до вивчення нелінійної літератури, яка твориться та сприймається за посередництвом комп'ютера. Через те на підставі праць сучасних літературознавців США розглянемо головні її властивості.

Проблема лінійності/нелінійності літературного тексту належить до тих проблем, які є базовими в дослідженні мережевої літератури. Нелінійність (непослідовність, однофункціональність, масивний характер) літературного тексту, що утворений за допомогою гіпертекстових технологій, є відносною. Отож, нелінійність гіпертекстового літературного тексту може бути вивчена в двох вимірах: а) структура тексту як єдності; б) одиничність кожного окремого прочитання цього тексту як єдності.

Нелінійний літературний текст складається з певної кількості окремих документів, на які її поділив або ж з яких її склав автор. Документ, як одиниця авторського поділу літературного тексту мережевої літератури, є відносно завершеним відносно лінійним текстом, який сприймається читачем на протязі певного часу і може вважатися одиницею читання гіпертекстового літературного тексту. Термін “документ” ми запозичили із комп'ютерних наук майже без уточнень його значення в контексті теорії літератури. Так само як термін “шрифт” чи “сторінка” не потребує додаткових уточнень в контексті літературознавчого дослідження, термін “документ” буде вживатися нами на позначення об'єкта комп'ютерного середовища хіба що з наголосом на його належності до мистецького твору, що, зрештою, його природи не змінює. В сучасному літературознавстві США застосується термін “file”, що був перекладений на українську мову як “документ”. Цей термін ми зустрічаємо в працях Дж.Болтера, Е.Аарсета, Дж.Лендова, М.Бернштайна, Н.Трігга та інших.

Треба звернути увагу і на те, що саме в випадку з поділом тексту на документи виявляє свою активність позиція автора, адже текст, ним створений, поділений певним чином згідно його волі. Ймовірно, автор передбачає, що читач може зустрітися в процесі свого читання саме з таким уривком і саме такий уривок може мати певний вплив на формування уявлення читача про цей літературний твір. Певна кількість документів складає собою масив, що ймовірно може мати певну послідовність або який був написаний в певній послідовності в часі свого творення. Не варто заперечувати, що первинна послідовність, в який текст був написаний, має вплив на специфіку нелінійного літературного тексту та на особливості його сприймання, проте з погляду науки ми не можемо з точністю вказати, наскільки великим є цей вплив.

Розглядаючи типи мережевої літератури, необхідно обрати за предмет дослідження умовний ідеальний текст, своєрідну узагальнену одиницю мережевої літератури, яка втілює всі дійсні та ймовірні риси певного типу мережевої літератури, майстерність виконання якої не викликає сумніву. В дійсності наявні нелінійні літературні тексти не втілюють ідеальним чином всі ознаки свого типу, як би цього сподівалося. В процесі читання читач змушений час до часу стикатися з уриванням сюжетної лінії або ж певними стилістичними неточностями, що свідчить про те, що представлений його увазі нелінійний текст було трансформовано з первинного лінійного тексту. Про це, наприклад, згадують дослідники польської мережевої літератури в випадку з твором “Трамвай



в з'єднаних просторах”, підписаного псевдонімом Д-р Муто. З метою публікації свого твору в мережі Інтернет, автор розпочав “бурувати в готовій повісті гіпертекстові тунелі”. Безперечно, створення тексту, який би, попри порушення читачем послідовності чергування документів, міг не викликати відчуття стилістичних зламів та порушень сюжетної лінії, є первинною потребою письменника, що працює в галузі мережевої літератури.

Дуже часто зустрічаємося з готовими нелінійними літературними конструкціями, які мають ліричний характер, поєднуючи в собі ознаки декількох родів літератури з наголосом на ліричному началі. Це вказує на одну особливість творів, тексти яких збудовані за допомогою гіпертекстових технологій: попри те, що найчастіше літературознавча наука розглядає гіпертекстовий літературний текст як носій твору епічного характеру, найчастіше гіпертекстовий літературний текст фіксує твір межового характеру, що має риси і епосу, і лірики. Припустимо також, що саме ліричний спосіб викладу матеріалу дозволяє досконало завуалювати в творі злами та повороти, які би були відчутними в процесі читання. На цьому наголошує Дж.Лендов в розділі “Перегляд нараці” своєї монографії “Гіпертекст 2.0”, кажучи про “зміщення від нараці до поезії в гіпертекстовій літературі” [7, 215]. Як зазначає Жан Клемен в своєму дослідженні гіпертекстової повісті “Полудень оповідання” М.Джойса, “гіпертекст створює на рівні розповідного синтаксису таке саме “руйнування”, як вірші це роблять на рівні фразового синтаксису” [6, 71].

Отже, повертаючись до проблеми лінійності/нелінійності, скажемо, що гіпертекстовий літературний твір є нелінійним, коли ми говоримо про авторський поділ його на документи. Зовсім не випадково про лінійність/нелінійність Еспен Аарсет говорить, що “текст насправді не може бути нелінійним, тому що читач може прочитати його лише в одній послідовності на протязі певного часу” [2, 35]. Про цей важливий момент в розумінні специфіки перцепції читачем літературного тексту мережевої літератури та його декодування говорить і Дж.П.Лендов у книзі „Гіпертекст 2.0: Поєднання сучасної теорії літератури та технології” [7]: „лінійність, попри все, стає якістю індивідуального читачького досвіду в межах одного тексту і його чи її досвіду читання певним шляхом, навіть якщо цей шлях завертає назад або веде в дивні напрямки” [7, 184].

Звернемося до другого виміру лінійності/нелінійності гіпертекстового літературного тексту. З погляду читача гіпертекстовий літературний текст розгортається цілком лінійно, і це не викликає ані найменшого сумніву. Проте варто відзначити певні аспекти читання гіпертекстового літературного тексту, що пов'язані з його нелінійною природою.

З практики сприймання гіпертекстового літературного тексту відомо, що читачеві дуже часто доводиться в процесі читання стикатися з повторенням певних уривків тексту, тобто в процесі навігації між документами читач приходять на один і той самий документ два рази чи більше. Ймовірно, що наявність певної кількості посилань з різних документів на певний один зумовлена особливим місцем останнього в підсумку читання – формування літературного твору в свідомості читача. Попри все ця повторюваність вказує читачеві непослідовний характер мережі документів, а відтак і нелінійність тексту, що формується в процесі читання. Можна сказати, що під час читання такого гіпертекстового літературного тексту, побудова якого дозволяє таке неодноразове відвідування певних документів, читачеві унаочнюється нелінійність тексту, а відтак і формується усвідомлення нелінійності як риси цього тексту. На формування читачької “підозри” про нелінійність читаного ним тексту має важливий вплив також і наявність декількох альтернативних посилань в межах одного текстона, - читач змушений обирати одне з даних посилань, усвідомлюючи, що він обирає лише один шлях із декількох, запропонованих автором. Отже, під час читання нелінійного літературного тексту читачеві доводиться зустрічатися з потребою вибору альтернативних посилань для переходу на інший документ. Ми припускаємо, що розуміння читачем минулої можливості переходу на інший документ, не той, що був обраний, формує усвідомлення нелінійної структури цього тексту.

Після прочитання гіпертекстового літературного тексту, не зважаючи на те, яким чином воно було завершено, в свідомості читача формується уявлення про літературний твір на підставі прочитаного тексту. Припускаючи, що в процесі читання гіпертекстового літературного тексту читач послуговувався лише даними в тексті посиланнями, не використовував жодних інших шляхів відчитання, окрім тих, що дані автором, можемо сказати, що текст, прочитаний читачем і відбитий в його пам'яті, є лінійним. Відповідно стає сформованим літературний твір. Літературний твір в цьому контексті постає нічим іншим, як сумою значень складників гіпертекстового літературного тексту – з погляду структури такого літературного тексту цими складниками є документи як носії окремих відносно завершених текстових одиниць, або текстонів, як їх називає Е.Аарсет [2, 62]. Зрозуміло, що про нелінійність літературного твору не може йти мова. Літературний твір на підставі прочитаного тексту формується під впливом значень кожного окремого фрагменту цього тексту. Відповідно літературний твір постає сформованим в свідомості читача і тільки.

Особливістю читання нелінійного літературного тексту є те, що припускається можливість непрочитання певних фрагментів або прочитання в іншій послідовності, аніж це було зроблено до цього часу. Зрозуміло, що і непрочитання, і прочитання в іншій послідовності зумовлює формування цілком індивідуального розуміння літературного твору в кожного окремого читача. Через те читання нелінійного літературного тексту в своїй праці “Версії Пігмаліона” Дж. Гілліс Міллер означає як “різновид писання або переписування [...], подібно як Пігмаліон дав життя статуї” [8, 186].

Особливістю сприймання нелінійного літературного тексту є ймовірна попередня поінформованість читача про особливості цього тексту. Упереджене ставлення читача до гіпертекстового літературного тексту як до непослідовної конструкції може зумовити його читацьку поведінку, котрій буде властива цікавість до можливостей альтернативного прочитання цього тексту. Проте таке ставлення вже ближче стоїть до наукового дослідження, аніж до сприймання мистецького творіння.

Особливою щоправда є ця читацька поведінка в контексті постмодерністичної літератури та нелінійних літературних текстів як таких, що споріднені з постмодернізмом. Варто підкреслити, що літературний твір, який може бути віднесений до постмодерністичної літератури, часто постає настільки ускладненим або настільки відмінним від решти, що задля його адекватного сприймання в читача з'являється потреба в додатковій поінформованості. Дуже часто це знання включає знайомість зі світовою літературою, добру орієнтацію в історії людства або ж компетентність в специфіці певних галузей людської діяльності. Подібно є і в ситуації упередженого ставлення читача до читаного ним нелінійного літературного тексту: наперед знаючи, що прочитаний в майбутньому текст допускає не одне прочитання і до того ж хід прочитання цього тексту безпосередньо залежить саме від читача, в свідомості читача з'являється підозра в іншому варіанті прочитання, а відтак і ставлення читача до літературного твору, сформованого після прочитання тексту, є позначене первинною підозрою, адже він припускає минулу ймовірність сформування в своїй свідомості іншого твору, – в ідеальному сприйнятті гіпертекстового літературного тексту ймовірний “інший” твір можемо вважати абсолютно відмінним від первинного. Як говорить Дж. Гілліс Міллер, “оповідання читане тому, що воно може бути організоване за причинно-наслідковими зв'язками. [...] Якщо якісь серії випадкових або роз'єднаних подій мені пропонуються, я намагаюся побачити їхній причинний ланцюжок. Або, скоріше, якщо Кант і Кляйст мають рацію, я повинен побачити їхній причинний ланцюжок” [8, 127].

Отже, наголосимо ще раз на важливому моменті для теоретиколітературного осмислення явища нелінійності. Нелінійним виступає виключно текст твору, але не сам твір. Нелінійним є текст, складові якого (за Е.Аарсетом, “текстони”) не вибудовані в певну послідовність, але ця вибудова послідовності на матеріалі текстонів належить до повноважень читача.. Літературний твір в цьому випадку завжди залишається лінійним, оскі-

льки складається на підставі прочитаної лінійної послідовності текстонів, які читач сформував в процесі свого читання. Як ми вже говорили, читацька “підозра” відмінного прочитання, зрозуміло ж, має свій вплив на формування естетичного враження від твору, проте не дає в наукових рамках теорії літератури говорити про “нелінійний літературний твір”.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Комп'ютерний словник / Пер.з англ.В.О.Соловійова. – Київ: Україна, 1997.
2. Aarseth E.J. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. – The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1997.
3. Aarseth E.J. Nonlinearity and Literary Theory //Hyper/Text/Theory / Edited by George P. Landow. – The John Hopkins University Press, Baltimore, Indiana, 1994. – P.51-87.
4. Bernstein M. Link Types: A second Look // <http://www.eastgate.com/HypertextNow/archives/Trigg.html>.
5. Bolter Jay David. Writing Space. Computers, hypertext and The History of Writing. – Lawrence Erlbaum Associates: Hillsdale, New Jersey, 1991.
6. Clement J. Afternoon, a Story: From Narration to Poetry in Hypertextual Books. Colloque nord pesie et ordinateur. – Lille: Universite de Lille, and Vileueve Dascq: MOTS-VOIR, 1994.
7. Landow George P. Hypertext 2.0. Hypertext: The Convergence of Comtemporany Critical Theory and Technology. – John Hopkins University Press. Baltimore and London, 1997.
8. Miller J.H. Versions of Pygmalion. – Cambridge: Harvard University Press, 1990.
9. Nelson T.H. Literary Machines. – Eastgate Systems, 1993.
10. Trigg R. Chapter 4: A Taxonomy of Link Types (Уривок тексту дисертації) // A Network-Based Approach to Text Handling of the Online Scientific Community. Ph.D. dissertation, University of Maryland // <http://www.workpractice.com/trigg/thesis-chap4.html>

Вікторія ДУРКАЛЕВИЧ

© 2005

**СИМВОЛІЧНИЙ КОД ТЕКСТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ  
ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ І.ФРАНКА ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Художні тексти І.Франка, що з'явилися у період 900-х рр., йдеться насамперед про “Сойчине крило”, “Великий шум”, “Син Остапа”, “Неначе сон”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Терен у нозі”, привертають до себе увагу своєрідною функціональною матрицею, яка чітко простежується на рівні розгортання гнучкої сітки символічного коду.

Під *функціональною матрицею* маю на увазі повторювану фігуративну репрезентацію, що зводиться до подієво-тематичної схеми – “подолання кризової екзистенційної ситуації”. У кожному із вказаних вище текстів інваріантна репрезентативна схема втілюється у відповідних контекстуально-варіативних моделях.

Однією із найхарактерніших ознак функціональної матриці, притаманної Франковим текстам (“Сойчине крило”, “Великий шум”, “Син Остапа”, “Неначе сон”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Терен у нозі”), виступає актуалізація *ініціаційної символіки*. Саме символічному кодові (за Р.Бартом, коди – це асоціативні поля, понадтекстова організація системи значень, які нав'язують уявлення про певну дію структури [2; 517]) належить домінуюча роль у розгортанні відповідної подієво-тематичної схеми.

Згідно із Ю.Лотманом, “символ і в плані вираження, і в плані змісту завжди є певним текстом, тобто володіє певним єдиним замкнутим у собі значенням і чітко вираженою межею, яка дозволяє виділити його із оточуючого семіотичного контексту” [6; 212]. Символу притаманне власне смислове поле, власний об'єм пам'яті і власна логіка розгортання. Присутність символу у тому чи іншому текстуальному континуумі свідчить про наявність глибших функціональних зв'язків й глибшої асоціативної вертикалі, що встановлюється на рівні структурної діади символ (як текст) – семантичне/сенсотворче оточення (як контекст). Іманентність природи символу полягає у збереженні інваріантного підґрунтя, котре характеризується смисловою невичерпальністю. За Ю.Лотманом, “смислові потенції символу завжди ширші від їхньої реалізації: зв'язки, у які вступає символ за допомогою свого вираження з тим чи іншим семіотичним оточенням, не вичерпує усіх його смислових валентностей. Це й витворює той смисловий резерв, за допомогою якого символ може вступати у несподівані зв'язки, змінюючи свою сутність й деформуючи у непередбачуваний спосіб текстове оточення” [6; 214].

Символ у структурі функціональної матриці виступає яскравим семіотичним сигналом, своєрідною стратегічною установкою, яка вказує на кульмінаційний перебіг контекстуально маркованих подій, що мають місце у напруженій ситуації вибору. Кожен актант (суб'єкт дії) перебуває у континуумі, чітко впорядкованому локально-темпоральними й духовно-ментальними категоріями “до” і “після”. Вимір, що розгортається між опозицією до/після, активно витворює власне силове поле, у якому конструюється властива лише для нього система смислових валентностей конкретного символу (символічного коду).

Функціонування символу у текстах Франкової прози початку ХХ ст. безпосередньо пов'язується із його здатністю до глибоких процесів реактуалізації, під час яких явище набуває ознак *пра-явища*, сутність властивостей – *пра-сутності*, універсального *пра-смыслу*. Як стверджує С.Аверінцев, “сама структура символу спрямована на те, щоб занурити кожне часткове явище в стихію “першоначал” буття і дати через це явище цілісний образ світу” [1; 157]. Символ у такий спосіб здобуває статус зашифрованого семіотичного простору, розшифрування-розкодування якого дозволяє глибше збагнути специфіку функціонування усієї екзистенційної ситуації, знаком якої він (символ) й виступає.

Символ у Франковій прозі *fin de siecle* уприсутнюється як *синтетична* реальність, що вказує на: 1) субривневість тексту (субтекстуальність); 2) субривневість ініціаційної ситуації (екзистенційно-метафізичний простір). Реалізація цього синтетизму забезпечується самою подвійною природою символу. За М.Рупніком, “символ – це щось, що включає у себе два світи у нерозривній єдності: один світ чуттєвий, космічний, історичний, інший – метафізичний, вічний, духовний” [8; 114]. Символ, таким чином, у текстуальному просторі “Сойчиного крила”, “Великого шуму”, “Син Остапа”, “Неначе сон”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Терен у носі” структурується як складний поліфункціональний надтекст, що набуває статусу смислоутворювальної призми, крізь яку просочується, вриваючись/впорядковуючись, гетерогенний текст.

У кожному із зазначених художніх текстів віднаходиться-прочитується історія ініціаційного випробування, шлях людської особи, який глибиною свого виразу сягає космогонічного акту пере-со-творення-себе й світу-навколо-себе.

Актанти Франкової прози початку ХХ ст. діють у межовому часі й межовому просторі, долають складні кризи духовної ідентичності, намагаються віднайти тривку підставу для цілісного й наповненого смыслом екзистування. Для кожної актантної ролі властива інваріантна функціональна схема: *парадоксальність надприродного досвіду смерті й воскресіння, досвід нового народження*. Усі події ряди підпорядковуються ядерному смислоутворювальному центрові, силове поле якого активно продукує повідомлення про те, що “життя не можна налагодити, а лише створити заново через символічне повторення космогонії, яка є взірцевою моделлю будь-якого акту творення” [4; 109]. Кожен із актантів набуває, таким чином, здатності долучатися до символічного пра-знання шляхом реактуалізації священного акту творення, долаючи, одночасно, онтологічно стару сутність, помираючи для несуттєвого і минулого. Пересотворення, або ж нове народження, вимагає абсолютної самопожертви і самопосвяти, досвід пересотворення здобувається у результаті важкої боротьби, що відбувається у напруженій ситуації між онтологічно-метафізичними *до/після*. Ініціаційна символіка стає багатовимірним знаком складного процесу смерті-народження й осягання найглибших підвалів універсального прасмыслу.

У “Сойчиному крилі” шлях духовної самоідентифікації, шлях наближення до цілісного й освяченого правдою життя насвітлюється крізь призму символіки *польоту*. Сповідь Марії є одночасно процесом глибокого переосмислення реальної (зовнішній план подій) та ірреальної (план внутрішньої трансформації), метафізичної історії стосунків між “Я” і “Ти”: “Я заховала її (сойки – В.Д.) крильця, поклала їх між обложки і карти свого молитовника і не розставалася з ними ніколи. Отак зо мною заїхали вони сюди, до Порт-Артура” [14; 67]. Крила вбитої сойки стають символом вимушеної, через примхливість й неваженість вчинків героїні, розлуки. Але символіка крил здобуває також свою пра-смыслову функціональність: “А тепер посилаю тобі одно з них. Здається мені, що се летить до тебе половина моєї душі. А як одна половина залетить, то від твоєї душі буде залежати, чи полетить і друга. Коли в твоєму серці є ще хоч іскра любові до мене, то се буде та сила, яка притягне й другу крило, другу половину моєї душі до тебе” [14; 68]. Сповідальне слово Марії свідчить про здобуття досвіду мудрості, про складний перехід через ініціаційний сценарій смерті і воскресіння. Символ крил засвідчує найадекватні-

ший спосіб вираження тих переживань й переосмислень, які випали на долю Марії, розгортає історію самопересотворення й пересотворення іншого. Як зауважує М.Еліаде, “цілий ансамбль символів і значень, що стосуються духовного життя і особливо сил розуму, перегукуються з образами польоту і крил. Політ символізує розум, знання таємних речей і метафізичних істин” [3; 200 – 201]. Символ сойчиного крила виступає яскравим знаком подвійної ініціаційної схеми: модель “межова ситуація смерть/народження” повинна активізуватися (що, зрештою, й відбувається) і на рівні актантної ролі Хоми-Массіно.

Подвійну ініціаційну схему віднаходимо й у контексті “Великого шуму”. Ключовим символом такої схеми виступає візія кривавого ока. Пан Антоній Субота переживає зустріч із реально-ірреальним явищем, що змушує його переглянути підстави своєї поведінки, ширше – всього укладу свого життя. Символ *кривавого ока* витлумачується як неунікнений чинник кардинальних світоглядних змін: “Пан з жахом відвертає очі й лице від сього привида. Пізнав, що се таке! Се смерть його їде до нього своєю бричкою і своїми демонськими кінцями з кровавими очима” [10; 229]. Спроба ухилитися від відповідальності за збагнутий смисл, обертається для Антонія Суботи продовженням ініціаційного сценарію, який не допускає напів-смерті чи напів-народження, але вимагає цілісного пере-со-творення: “Пан не чує нічого, тільки впирає всю свою душу в світ зір. Він не чує нічого, лише бачить, як перед бричкою нечутно, без найменшого скрипу і брязкоту відчиняється важка, грубими штабами окована брама, як брячка сунеться подвір’ям, щораз ближче до двора і – раптом щезає під замком” [10; 313].

Цікавим аспектом, пов’язаним із витлумаченням візії кривавого ока, виступає спроба підбору конкретної мотиваційної бази або ж генезис образу. З цього приводу у франкознавчому дискурсі викристалізувалася бінарна інтерпретативна опозиція – конструктивність/алогізм образу. На думку М.Легкого, “Франків модернізм, окрім того, закорінений глибоко у психіці письменника. 1907 рік – переддень хвороби І.Франка, яка, попри трагедію особистості, стала водночас джерелом для цілої шереги образів, для адекватного зображення психічних станів, що, зрештою, й дало вагомий підстави ввести тогочасну прозу письменника, зокрема його “Великий шум”, у парадигму модернізму” [5; 81]. М.Легкий, отже, розглядає психіку емпіричного автора як конструктивну мотиваційну базу для виникнення і функціонування образу кривавого ока.

Т.Пастух дотримується протилежної точки зору, вказуючи, що невдалий, на його думку, образ кривавого ока є проєкцією деструктивних процесів авторської психіки: “У повісті “Великий шум” галюцинаторний елемент має як доцільне, так і недоцільне застосування. На нашу думку, – пише Т.Пастух, – не зовсім вдало в образній системі твору припасована візія із кривавим оком. Образ ока ніяк не спрацьовує, між ним та ідейним наповненням твору не можна перекинути містка: побачивши наближення цього ока, пан Субота гадає, що це його смерть їде по нього бричкою (?). Воно просто навіває жах та й годі” [7; 30]. Відштовхуючись від позалітературної (екстралітературної) детермінаційної підстави образу кривавого ока, автори обидвох інтерпретативних позицій не кидають яскравішого світла на специфічну природу функціонування цього образу у контексті смислової тканини “Великого шуму”. Не є достатньою й спроба вказати на книжну мотивацію цього образу [5; 70], йдеться про оригінальний (написане І.Франком оповідання “Місія”) та перекладний (“Сумління” В.Гюго) тексти, у яких також фігурує образ ока.

Очевидно, глибше збагнути логіку розгортання ініціаційного символу дозволить *внутрілітературна* (і внутрітекстуальна) мотивація. У семіосфері “Великого шуму” конструюється екзистенційна ситуація пана Суботи як модель втраченої етнотематичної й духовної самоідентифікації: “Хоч русин з роду (розуміється, попівського, не панського), він представляв із себе те, що називають “гарний тип польського шляхтича”; та й належність до руського обряду не перепиняла йому ані на хвилину бути польським паном, любити шляхетську традицію, придержуватися шляхетських “ставропольських” форм життя і вважати селян бидлом, що не то не повинно мати якісь

права, рівні зі шляхтою, але вже з самої природи не здібне ні до якого самостійного життя” [10; 229]. Символ кривавого ока набуває характеристики своєрідного надтексту для цієї ініціаційної ситуації. Духовна сліпота й черствість пана Суботи викривається через антитетичність/амбівалентність мотиву *бачення*, репрезентантом якого й виступає символіка кривавого ока.

Метафізика прозріння-відродження притаманна й для смислової канви тексту “Терен у носі”, але проявляється вона, як видно вже з назви художнього тексту, завдяки *терновій* символіці. Екзистенційна ситуація Миколи Кучеранюка – це ситуація “вічної передсмертної тривоги” [15; 383]. У сповідальному слові знаходить він жадане звільнення від тягаря провини, а старий Юра розкриває перед ним глибину таємничого пра-символу, посвячує у таїну пра-мудрості: “Кожний з нас не раз у життю бачить ті знаки Божої остороги, але не кожний видить їх, не кожний відчуває в них палець Божий, і тому так багато людей залітає в пропасть. Не даром говориться про таких у Євангелії: “мають очі і не видять, мають вуха і не чують”. А ти можеш уважатися щасливим, що ти провидів і прочув у саму пору” [15; 390]. Смерть для Миколи Кучеранюка стає новим народженням, шляхом очищення й віднайдення духовної рівноваги. Символ терну концентрує у собі, отже, метаісторію складних семіотичних опозицій смерть/народження, гріх/покута, тягар провини/спокій очищення.

У контексті новели “Неначе сон” спостерігається оригінальне конструювання ініціаційного сценарію, репрезентованого символічним кодом *поцілунок*. Символічна діада ключових актантів *Марися – свекруха* втілює пра-хаотичну аморфну колізію, що поступово трансформується у стихію пра-творення, пра-народження. Старезна баба (за М.Бахтіним, іконічний знак вагітної смерті) ніби передає креативу естафету молодій невістці, наділяючи її атрибутами пра-материнства: “І стара простягла свою велику кістляву руку, обняла Марисю за шию, притягла близько свого лица і поцілувала її. Марися немало здивувалася тій ніжності, бо баба була дуже строга і ніколи не цілувала нікого” [12; 321]. Поцілунок – як ініціаційний жест – засвідчує двовимірність (реальну й метафізичну) явища, зануреного у стихію універсальних пра-начал.

У тексті “Син Остапа” репрезентується ініціаційна зустріч конвенціонального *ratio* й стихії підсвідомих інстинктів. Сонна візія дозволяє розгорнути цю зустріч за законами психоаналітичних фігур свідоме/несвідоме. Нараторові доводиться впритул підійти до осмислення бурливої реакції, що виникає під час зудару дозволеного (усталеного) й недозволеного (забороненого етично, конвенційно). Син Остапа – символічна фігура хаотичних неусвідомлених поривів – доводить своє право на існування, перекреслює усі заборони й через подолання раціонально впорядкованого укладу життя торує шлях до об’єднання, інтеграції особи у цілісну фізично-метафізичну реальність. *Револьвер*, таким чином, стає символом ініціаційної смерті й воскресіння-пробудження. Смерть стає поштовхом для глибшого переосмислення ситуації тут-і-зараз: “Він лежав так добру хвилю, потім чихнув здоровенно, підкинувся весь над землею, мов риба, що вискакує з води, встав, випрямився, позіхнув, потім приспокійно видобув зі своєї пазухи другий револьвер і, виціливши спокійно, поки ще директор успів йому перешкодити, вистрілив мені в голову” [13; 326].

Ситуація ініціаційного переходу повновимірно представлена у тексті “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. Старий Юра, опинившись перед обличчям складного екзистенційного випробування, починає сам усвідомлювати свою екзистенційну поставу як пра-поставу, що має місце у космізованому пра-часі й пра-просторі: “Перехід через Черемош – се ж для нього перехід із одного життя, з того, в якому він зріс і постарівся, в якесь інше, невідоме і страшне. Що то жде його там? Кого він там зустріне? З ким доведеться йому жити, де і як умирати? В якій землі зложить він свої старі кості? Хто оплаче, а хто прокляне його смерть?” [16; 451]. Символіка *переходу і водної* стихії активізує потужні асоціативні пласти, пов’язані із амбівалентною смисловою природою символів. Згідно із М.Еліаде, “незалежно від релігійного ансамблю, в якому вона зустрічається, вода не-

змінно виконує ту саму функцію: вона розкладає, знищує форми, “змиває гріхи”, будучи водночас очищувальною і відроджувальною” [4; 70]. Юра Шикманюк зазнає трансформаційної (пересотворюючої) сили водної стихії. Води Черемоша поглинають онтологічно стару людину, переповнену злобою і жагою помсти, і, водночас, дають йому нове народження, освячують появу нової, цілісної особи.

Художня проза І.Франка початку ХХ ст. відзначається ще й тим, що функціонування символічної матриці поширюється на рівень *прагматичний*, йдеться про засадничу стратегію *текст – читач*.

Змодельована (творчо реактуалізована) І.Франком ініціаційна сюжетосхема вимагає від читача значної інтелектуально-емоційної концентрації й співтворчості у процесі розкодування-розшифрування. Сислове поле символу активно апелює до дієвості, викликає рецептивне напруження. Як стверджує С.Аверінцев, “сислова структура символу багатшарова й розрахована на активну внутрішню роботу сприймаючого” [1; 157]. Пасивність й надмірна суб’єктивність під час прочитування символу звужує його “сислові потенції”, обмежує асоціативну вертикаль, розриває численні зв’язки, що єднають структуру символу із відповідним семіотичним контекстом.

У синтетичній природі символу проявляються аналогічні засади функціонування й відносно рецептивного акту: читач, опановуючи багаторівневність символічної структури, впорядковує-інтегрує й власну “я-концепцію”. За М.Рупніком, “символ вимагає, щоб особа мобілізувала усі свої пізнавальні рівні, надаючи їм особової форми. Вона мусить активізувати інтуїцію, раціональне мислення, почуття, волю і навіть чуття” [8; 114].

Текстуально-рецептивна стратегія, змодельована І.Франком у текстах “Син Остапа”, “Неначе сон”, “Великий шум”, “Сойчине крило”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Терен у носі”, передбачає активне розгортання віртуального комунікативного коридору, що впорядковується у процесі урухомлення парадигми *символ – читач*. Специфічну природу такої віртуальності влучно охарактеризував М.Еліаде. Він пише: “Чи “вбиває” людина час за читанням детективу, чи потрапляє в чужий часовий вимір, яким є будь-який роман, читання проектує людину за межі її особистого часу та інтегрує в інші звичаї, змушує її жити в іншій історії” [4; 109]. Читання є, таким чином, зануренням у пра-час і пра-простір, шляхом реактуалізації ініціаційної символіки.

Серйозна лектура пов’язується для І.Франка не стільки із процесом читання, скільки із процесом *пере-читування, пере-осмислення*. Читання віддзеркалює у такий спосіб сугестивну стратегію автора, не замикаючись у вузьких рамках катарсичного ефекту. Діада *текст – читач* проектує власну модель духовно-інтелектуального й емоційного досвіду комунікації. Для І.Франка митцева “сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове п е р е ж и т т я; рівночасно зіплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дримають в душі читачевій. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього “я”, зворушуючи його до більшої або меншої глибини” [11; 46].

Ініціаційна символіка у континуумі Франкової прози початку ХХ ст. (“Великий шум”, “Сойчине крило”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Терен у носі”, “Син Остапа”, “Неначе сон”) конструюється, таким чином, як синтетичне текстуальне утворення, що виступає яскравою проекцією текстуально-рецептивної й авторської стратегій.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С. Символ// Аверинцев С. София – Логос. Словарь. Второе, исправленное издание. – К.: Дух і Літера, 2001. – С. 155 – 161.
2. Барт Р. Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е.По// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 497 – 521.
3. Еліаде М. Міфи, сновиддя і містерії// Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновиддя і містерії; Мефістофель і Андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання/



- Пер. з нім., фр., англ. Г.Кьорян, В.Сахно. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С. 119 – 301.
4. Еліаде М. Священне і мирське// Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновиддя і містерії; Мефістофель і Андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання/ Пер. з нім., фр., англ. Г.Кьорян, В.Сахно. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С. 7 – 116.
  5. Легкий М. “Великий шум” Івана Франка: до поезики модернізму// Українське літературознавство. – Збірник наукових праць, 2003. – Випуск 66. – С. 78 – 93.
  6. Лотман Ю. Символ в системі культури// Лотман Ю. Статті по семиотикі культури і мистецтва/ Сост. Р.Г.Григорєва, Пред. С.М.Даниеля. – СПб.: Академічний проект, 2002. – С. 211 – 225.
  7. Пастух Т. Печать недужого духу у повісті Івана Франка “Великий шум”// Українське літературознавство. – Збірник наукових праць, 2001. – Випуск 64. – С. 26 – 32.
  8. Рупнік М.І. Символ – найважливіший спосіб вираження пізнання// Рупнік М.І. Коли говоримо людина...: Особа, пасхальна культура/ Пер. з італ. Прокопович. – Львів: Свічадо, 2000. – С. 114 – 115.
  9. Рупнік М.І. Символ як місце зустрічі// Рупнік М.І. Коли говоримо людина...: Особа, пасхальна культура/ Пер. з італ. Прокопович. – Львів: Свічадо, 2000. – С. 113 – 114.
  10. Франко І. Великий шум// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 229.
  11. Франко І. Із секретів поетичної творчості// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т.31. – С. 45 – 119.
  12. Франко І. Неначе сон// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 318 – 322.
  13. Франко І. Син Остапа// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 323 – 326.
  14. Франко І. Сойчине крило// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 53 – 93.
  15. Франко І. Терен у нозі// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 375 – 390.
  16. Франко І. Як Юра Шикманюк брів Черемош// Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 424 – 472.

Юлія ЛОГВИНЕНКО

© 2005

### ДИНАМІКА ХАРАКТЕРУ СИМВОЛІЧНИХ ЗНАЧЕНЬ АРХЕТИПНИХ СИМВОЛІВ У СУЧАСНІЙ ПОЕЗІЇ (ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ)

У системі образно-метафоричних мовних засобів значне місце відводиться серіям словесних символів, що своїм концептуальним змістом відбивають різноманітні сторони буття, особливості бачення дійсності, образного осмислення картини світу.

Словесний символ лише умовно передає відношення між означуваним і тим, чим він (символ) означається або відповідає тільки одному означуваному. Отож мотивує своє значення не шляхом переносу (точніше, передовсім не через нього), а через фонові, супровідні знання, попередні уявлення. Категорія символу виявляє свій зміст і наповнення завдяки активній дії багатьох власне мовних і головне – позамовних (національних, культурних, соціальних, релігійних та інш.) чинників, що визначають його розуміння всіма членами даного соціуму.

Досвід, фонові знання, зумовлені реаліями навколишньої дійсності (геопсихічними умовами, особливостями побуту, історико-культурними чинниками), підтримують символічне значення. Постійні асоціації, що супроводжують символ, створюють підґрунтя для його вживання в складі фіксованих контекстів, різного роду словесних формул, визначають його здатність передавати глибинний зміст, ставати носієм тієї чи іншої ідеї.

У творчості І. Андрусяка можна знайти архетипні символи, що виражають значення спільні для великої частини людності. Вони одержують властиві їм риси через подібність природи, психіки людини. Мовний арсенал поета включає частину образів-символів, що пов'язані з міфотворчою діяльністю, демонологічними уявленнями українців. На ґрунті християнської ідеології в свідомості українців міцно утвердився символізм багатьох біблійних, євангельських понять-образів. Але ці традиційні образи-ідеї теж проходять стадії розвитку в свідомості автора з урахуванням змін у світоглядних переконаннях, національній культурі, релігійних сферах життя.

У зв'язку з широким, недостатньо чітко окресленим, скоріше внутрішньо відчутим, аніж до кінця пізнаним характером символічних значень, особливо в умовах індивідуально-авторського його осмислення в конкретиці поетичного тексту, воно може бути прихованим, менш помітним, але загальний зміст, загальна символічна мотивація полісемічного слова найчастіше зберігається, виявляючи ті значення, що йдуть від символу.

Полівалентність символічних значень, що розподіляються завдяки аналогії на різних рівнях реального, може виявлятися водночас у різних контекстах, ситуаціях завдяки дії аналогії й асоціації. Символ в І. Андрусяка є засобом не лише дзеркального відображення речі, а більш глибокого пізнання її сутності (що однак не утруднює їх розуміння) точніше кажучи, поступового упорядкування значення.

У власне мовознавчому витлумаченні слова-символу вирішальна роль належить ви-членуванню тих значущих, образних, оцінних й інших прикмет, які зрештою й дозволяють розрізнити символ і не-символ. До них можна віднести, насамперед, наявність

образного значення, що, як правило, сприймається як загально національне явище, осмислене всією спільнотою на ґрунті одного й того самого колективного досвіду, викликає близькі асоціативні й оцінні характеристики. Водночас постає проблема вмотивованості слова-символу словом-не-символом. Мотиваційні зв'язки при символізації можуть пояснюватися як позамовними, так і власне лінгвістичними чинниками, оскільки саме виникнення слова-символу тягнеться коренями, з одного боку, в історико-культурне національне середовище, з іншого – в зумовлені загально народними уявленнями про змістові підвалини.

Проте мотиваційна база багатьох слів-символів залишилася непрозорою, побудованою на досить складних, для нашого часу мало зрозумілих асоціаціях (особливо це стосується давніх символів-архетипів, міфологем; порівняйте, наприклад, різне наповнення символів *сонце, місяць, ріка*). Тому складність визначення вмотивованості/невмотивованості символічного значення пояснюється самою природою слів-символів.

Архетипні - вихідні, основоположні символи, за К. Г. Юнгом [3, 147] супроводжують людину споконвіку, вони зумовлені матір'ю-природою. Архетипні – “первинні образи” не несуть цілком визначеного міфологічного начала (мотиву), що є їх сумнівним репрезентантом. Архетип є лише тенденцією до утворення деяких уявлень мотиву, що можуть коливатися в конкретних варіантах, не втрачаючи базової схеми. Архетипні образи лягли в основу міфології, релігії, мистецтва, філософії. Завдяки науці та релігії між свідомим і несвідомим, точніше, підсвідомим, утворюється розрив, але з часом у людській психіці несвідомі процеси органічно поєднуються, як наслідок, - архетипні образи-символи входять у сферу свідомого. Психічна енергія старих архетипів і їх вплив на людину зменшуються, входять у рамки освяченої культурою загальнолюдської символіки.

Один із найдавніших символів, що їх виробило людство,- вогонь уособлював життя, радощі буття. Ритуальне поклоніння вогню поступово набувало форм словесної символізації, вело до створення численних образно-метафоричних контекстів із стрижневим компонентом *вогонь*, що передає досить широку палітру значень. *Вогонь* як носій ідеї життя, буття відповідає загальній філософській концепції оптимістичного сприйняття дійсності. З поняттям *вогню життя, вогню надії* пов'язаний образ світла, що має здолати пітьму, темряву як ознаку смерті, загибелі. В І. Андрусяка *вогонь* – це образ страшної, непоборної сили, що здатна спалити все живе, протистояти такій силі здатні лише сміливці, інші гинуть під вогненним мечем:

...дмухаєш на метелика  
щоб не обпектися  
бо якщо є метелик  
то поблизу має бути вогонь...  
("Ріка-2", зб. "Дерева і води").

Слово-поняття *вогонь* може створювати широке коло асоціацій. Наприклад: *вогонь* – час:

...вітер  
навздогад гортає  
твое волосся  
так  
як вогонь  
сторінка за сторінкою  
повільно пожирає  
книгу...  
("Вітер...", зб. "Депресивний синдром")

Завдяки здатності вміщувати об'ємне поле ідей-образів на основі поняття *вогонь* на-шаровуються численні супровідні поняття. Показово, що їх розвиток і перетворення можуть бути часом несподіваними:

...явори порубано на *дрова*

жовтий пес на *згарищі* блює  
 голову івана богослова  
 служниця до кави подає...  
 (“Легко ніби помахом крила...”, зб. “Депресивний синдром”)  
 ...ти загортаєш її в *жар*  
 такого як є  
 з корінцем всередині...  
 (“Ріка-2”, зб. “Дерева і води”).

Поряд із вогнем, світлом *вода* – творець усього суцього, одна з основних стихій, що утворили Всесвіт; звідси всеилля, могутність, всеохопність води. Як підкреслював М. Костомаров, вогню – началу чоловічому в міфології слов`ян передує начало жіноче – вода, животворна матерія [2; 218]. Світло й тепло пробуджують воду; вона народжує й годує весь світ, від неї – річки, ліси, трави (розуміння води як основи плодючості). Але вода – Божа кара, адже її дія викликала Всесвітній потоп (за Біблією). Вода – це символ очищення, Божої благодаті, отже, вода має надзвичайні властивості, потаємну, ледве не містичну силу.

Із архетипом-символом *вода* пов`язані уявлення про небуття, смерть, забуття. В світобаченні І. Андрусяка *вода* – сила, що несе загибель, символ минучості всього суцього; вода передає почуття безвиході, відчаю, що веде до смерті. У збірці “Дерева і води” вода здебільшого створює паралель до поняття горя, журби; з плином води відходять щасливі дні, наступають тяжкі часи, за водою спливає життя:

...ти знаєш яка природа  
*води* що до риб  
 печаль її благородна  
 висмоктує душі рибам...  
 (“ Ти знаєш...”, зб. “Дерева і води”).  
 ...і що кожен з нас  
 є могильником власного щастя  
 замішаного на *воді*...  
 (“ Ріка-2”, зб. “Дерева і води”)  
 ...тримаймося приходить смак *води*  
 у роті кисне ладаном і постом  
 (“ Облога”, зб. “Дерева і води”).

Вода в символічному значенні – це і життєдайна сила, що має подолати спрагу-тугу:

...і загорнувшись в листя і сушу  
 в гори і *води*  
 в сад і зело  
 виригну душу  
 випльону душу  
 все  
 відлягло...  
 (“Текст як відмазка”, зб. “Дерева і води”).

Образ-символ *вода* ускладнюється від конкретики предметної назви, що визначається рецепторно, до поступового ускладнення, узагальнення, набуття рис всебічного архетипного поняття – такий шлях нерідко проходить слово в процесі символізації. Зовні наче й лагідна, спокійна вода несе в собі таїну:

...тонкого сну зникоме відображення  
 на дні ріки – чи доживеш до дна...  
 (“ Тонкого сну...”, зб. “Дерева і води”)

Від давніх-давен образ води пов`язаний з поняттям швидкого плину часу, життя:

...кумедні фігурки твоїх рис  
 торкатимуться *води*  
 і старітимуть...  
 (“ Ріка-3”, зб. “Дерева і води”).

Основні компоненти символічного значення слова вода – життя, час, життєдайність, очищення, забуття, небуття, смерть, журба.

Ще з язичницьких часів *кров* спрималася як невід’ємний атрибут жертвоприношення. *Кров* асоціювалася в християнстві з мучеництвом Ісуса Христа. В “Старому заповіті” *кров* виступає як жива істота, уособлення правди, спокути Бог говорить Каїну: “Що ти зробив? Голос *крові* брата твого взиває до Мене з землі” (Біблія. Старий Завіт. Книга Буття). *Кров* убитого не дозволяє землі родити, віддавати свою силу:

...оргія глodu і каменя  
царство сина твого  
на тисячу літ  
*кров* на тобі  
*кров* на мені  
*кров* на вікні  
я вже не єва  
я  
вже  
не  
є...

(“Каїн”, зб. “Дерева і води”).

Усвідомлення *крові* як компонента жертви відбилося в ритуалі причащення до мук Христа через пиття вина:

... а кому це потрібно  
тобі чи мені  
чи винові що знає правду...  
 (“Вирок поезії”, зб. “Полювання на саваота”)

Це традиційне для християн сприйняття *крові* засвоєно українцями, які вбачають у ній символ мучеництва, єдності з Богом:

...ми однієї *крові*  
я і бог  
 (“Каїн”, зб. “Дерева і води”).

Слово-символ *кров* пов’язується з найвизначнішими етапами в житті людини: народженням, смертю, жертвою, ширше – з поняттям добра і зла; інакше кажучи, образ входить у коло категорій перевтілення: життя – в смерть, добра – у зло:

...не покори прошу  
не *крові*  
краси ножа...  
 (“Ad hominem”, зб. “Шарга”).  
...одинадцять тисяч звірів проливають *кров* на сцені  
одинадцять тисяч люду вивергають матюки...  
 (“Це розріджене повітря...”, зб. “Депресивний синдром”)  
...коли стече *кров*  
і підміє останній корінець  
врослої в цеглу трави  
тоді лише місце  
свідчитиме про твою самоту...  
 (“Ріка-2”, зб. “Дерева і води”).

Основні компоненти символічного значення – *жертва, мучеництво, спокута*.

Слова-символи визначають свої можливості за умов достатньо прозорого контексту; в зв’язку з цим постає проблема окреслення меж словесного оточення, мінімального й достатнього для реалізації символічного значення. Водночас образ-символ, що здебільшого виявляє себе в ключовому слові, “притягує” до себе інші компоненти тексту, суттєво позначається на його метафоричній, образній структурі; зрештою, можлива символізація інших слів, конкретного мовного відрізка загалом.

Виникає система розгалужених смислових зв’язків, асоціативних рядів, інших сукупностей, що в своїй єдності – залежно від задуму й манери поета – створює своєрідні

словесні комплекси, текстові об'єднання, що часто визначають високий художній рівень і майстерність твору в цілому. Саме такі зв'язки між словами-символами різних тематичних груп формують ті тексти, в яких визначаються їхні зближення, розходження, перетинання одне з одним, протистояння тощо. Тому при з'ясуванні ролі й місця слова-символу в поетичному творі доцільним є розгляд бодай окремих виявів варіативності, в орбіту дії якої "втягуються" символічні назви.

Компоненти значення слова-символу можуть вступати в синонімічні й антонімічні відношення з компонентами значень інших слів-символів. Такі зв'язки збігаються з системою організованими значеннями слів поза їх символічними виявами, але частіше зближення і протиставлення символічних значень не відповідає відношенням слів-прототипів. Скажімо, на основі таких компонентів-символів як "краса", "жіночість", синонімічно зближуються між собою слова-символи "вишня", "верба"; як слова-прототипи вони мають спільні значення (відносно до одного виду рослин-дерев), однак це ще не дозволяє розглядати їх як синонімічний ряд.

Ще складніші відношення встановлюються між семантично опозиційними словами-символами: *місяць – сонце, ріка – берег, вогонь – вода, життя – смерть, любов – ненависть*.

Найскладніше було визначити опозиційні відношення в полі значень *сонце – місяць*. За фіксованими текстами не простежується зв'язок цієї опозиції з поняттями "живий" – "мертвий". Опозиція слів-символів *сонце і місяць*, зрештою, лежить у сфері поетичного мовлення: *сонце* асоціюється зі світлом, бажанням; *місяць* – із потаємним, прихованими пристрастями.

Звичайно, пов'язані між собою слова символічного значення нерідко виходять за межі синонімічних чи антонімічних відношень; їхнім підґрунтям служать розгалуджені асоціативні зв'язки. Виявляючи себе в наближених контекстах, такі слова-символи утворюють аперцептні ряди, часом достатньо прозорі щодо свого походження, часом – більш приховані, глибинні. Виникає широке коло близьких слів-понять символічного спрямування; створюється картина світу метафізичного, часом трансцендентного, але така міфологічність глибоко вмотивована, зумовлена історичними й психологічними чинниками.

З іншого боку, в опозиційні відношення вступають ще два начала, що виявляють себе в системі символів – чоловіче (світло, вогонь) й жіноче (земля, вода); їх поєднання й дає життя. Отож ці начала не відокремлені одне від одного, і тут виявляє себе символіка небесних тіл, природних явищ, рослин і тварин. Зрозуміло, що між цими двома парадигмами немає суворих меж, і ті сили, що несуть певне значення, можуть бути представлені в чоловічому і в жіночому вимірі.

Розглядаючи власне мовні передумови вживання словесних символів, досить важливо чітко окреслити контекст, що спричинився, бодай сприяв виявленню символічного значення; скоріше, очевидно, можна говорити про загальне смислове спрямування, мовну тканину всього твору, ту картину світу, що ним маніфестована. Скажімо, образ-символ *дош*, що його використовує І. Андрусак у вірші "І знову дощ і знову знову дощ" (зб. "Депресивний синдром"), здавалося б замкнений вузькими рамками однієї поезії, однак ідея нудьги, безнадії, що з нею пов'язана, може бути до дінця осмисленою в межах не лише короткого відрізка тексту, а й на тлі всієї збірки з її провідною темою втрачених ілюзій.

Нерідко один і той самий образ-символ, залежно від ідейно-естетичних засад художнього твору, набуває різного витлумачення, може змінювати оцінку характеристики на протилежну. Скажімо, слово-символ *вітер* має значення невтримної стихії (в. "Троянда для піночета", зб. "Повернення в галапагос"), а в інтимній ліриці стає ніжний, пестливий ("Панночко з блакитними очима", зб. "Депресивний синдром").

У системі поетичного мовлення відбувається складний процес взаємодії слова-символу із змістовою організацією твору, зумовленого природою поняття слова-

символу. Функціонування словесного символу в поетичному тексті несе помітний відбиток його образно-сислового значення як певної абстракції, загальної ідеї, що водночас знаходить свою реалізацію в межах конкретної поетичної структури.

Там, де художнє бачення поета породжує образ-символ із виразними рисами авторської індивідуальності, можна говорити скоріше про те, що нового вніс митець в осмислення образу, в чому його оригінальність. У спостереженнях над мовою й стилем поета, зокрема щодо використання ним слів-символів, неабияке значення набуває становлення безпосередніх джерел, звідки автор не лише одержував символічні образи, а й запозичував систему їх художнього опрацювання. Серед символічних образів велике значення мають національно-культурні компоненти, котрі в умовах текстового оточення нерідко актуалізуються, символізуються, набувають рис образності.

Опрацювання слова-символу може здійснюватися різними шляхами. Суттєва відмінність існує, зокрема, між словами-архетипами, що утвердилися як споконвічні, притаманні самій природі людини (*вогонь, вода, кров*) й власне національними, зумовлені історичними, культурними, соціальними, релігійними й іншими чинниками (*верба, вишня, голубка* тощо).

Інший підхід до словесної символіки ґрунтується на визначенні тематичних груп. Це, зокрема, слова-символи біблійні (*Христос, ангел*), космогонічні (*місяць, зорі*), назви явищ природи (*вітер, блискавка*), рослин і дерев (*верба, тополя, явір*), птахів (*сова, лека, голубка*), тварин (*вовк, заць, кінь*), частин людського тіла (*серце, око*).

Такий підхід є вигідною позицією для опанування принаймні найбільш загальних слів-символів, що ними користується поет.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрусак І. Деревя і води.- Х., 2002.
2. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. – К., 1994.
3. Юнг К. П. Архетип і символ. – М., 1991.

*Ольга КРУТИГОЛОВА*

© 2005

**ПЕРЕКЛАД ЯК СЕМІОТИЧНА СИСТЕМА**

Культура, за визначенням московсько-тартуської школи, — є колективним єдиним семіотичним механізмом, що продукує, розповсюджує, опрацьовує та зберігає інформацію. Вона включає в себе наступні два аспекти: колективну пам'ять та програму для генерування нових повідомлень. Саме культурні норми визначають і контролюють людську поведінку і те, як саме люди проектують структуру світу [10, 515]. Культуру можна також розглядати і як певний об'єм інформації або засіб її організації та зберігання.

Проте, незалежно від аспекту вивчення, культура завжди становитиме систему систем, які між собою взаємозалежні. Це своєрідна ієрархічна єдність усіх окремих значених систем, кожній з яких властива власна внутрішня структура і відносна незалежність. Таким чином, культура є, з одного боку, єдиною системою, а, з другого — об'єднує в собі відносно автономні семіотичні конструкції. Наша мета — розглянути переклад як семіотичну систему культури й простежити за механізмом перекодування і транспортування при перекладі текстів іншої національної культури, врахувавши при цьому дію компаративного чинника. Використавши структурально-семіотичні досягнення московсько-тартуської школи — і в першу чергу, концепцію „вторинних моделюючих систем” Ю.Лотмана, — семіотично-комунікативну концепцію перекладу словацького вченого А.Поповича (Поповича), семіотично-рецептивну концепцію перекладу Л.Архипової та ін., спробуємо визначити місце тексту в культурному контексті та розглянути літературний переклад в межах „семантики культури” та компаративістики, що й становитиме новизну нашого дослідження.

Загальна семіотика культури досліджує механізми єдності культури, взаємостосунки різних семіотичних систем та їхній внесок в єдине ціле.

Вивчаючи структуру і механізми семіотичної культури, слід зазначити те, що її межі й ієрархічна будова є відмінними для кожної національної культури та історичного періоду. В межах культури, як єдиного цілого, та в межах кожної з її підсистем повинна існувати внутрішня різноманітність, що поєднує в собі гетерогенність, предмет вибору, альтернативи тощо. Культура може існувати лише при наявності принаймні двох семіотичних систем або засобів моделювання реальності, таких як слова і образи. Кожна культура потребує певного позакультурного периферійного розмаху та певних відхилень від встановлених нею ж норм, що слугують основними резервуарами для наступної стадії її розвитку.

Загальновідомо, що різні культурні підсистеми виявляють різні ступені організації, складності та мінливості при різній продуктивності і в різних напрямках. Центральні механізми культурної змінності включають:

- повну ієрархізацію підсистем, інформації та цінностей;
- зміну місця між центром і периферією;
- перерозподіл функцій між підсистемами;



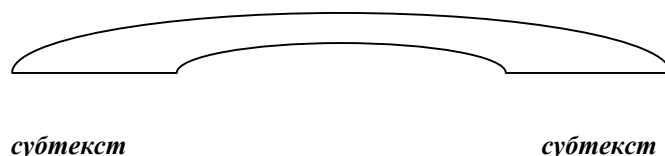
— зростання системної складності та різнорідності;  
об'єднання підсистемних елементів та виокремлення кодів або текстів з культурної пам'яті.

Слід зазначити, що повна взаємоперекладність є неможливою поміж різними культурними підсистемами та їхніми сферами, оскільки в їх основі лежать різні коди. В кожній культурі існує два підходи до її трактування: статичний та динамічний, між якими щоправда відчувається певне напруження. Новизна, різноманітність та кількісне поширення відносно незалежних підсистем протистоять одноманітності та розгляду цілісності культури як однорідної системи зі стійкою та стабільною структурою. Навіть без найменшої зміни культура костеніє, робиться жорсткою і бездушною, адже не відбувається її власне відродження. Позбавлення її однорідності та системності унеможливило процес культурної комунікації. Таким чином, культурі притаманна двоїстість із властивими їй формальними категоріями, що можуть розглядатись у **просторових, часових** або ж **аксіологічних** умовах і застосовуватись різними культурами по-різному.

Саме тут ми зустрічаємось із **семантикою культури** — „дисципліною, що розглядає взаємодію різновлаштованих семіотичних систем, внутрішню нерівномірність семіотичного простору, необхідність культурного і семіотичного поліглотизму” [4, 3]. Розглядаючи літературні зв'язки з точки зору семіотики, ми обов'язково помітимо їхню принципову однотипність із внутрішньо текстовими процесами і реляціями. „Смислотворчі процеси всередині тексту, обмін змістом між текстами серед тих чи інших контекстних одиниць в межах окремої національної культури, обмін текстами чи текстопороджуючими механізмами між окремими національними культурами в рамках ареальних одиниць чи в глобальних масштабах, — всі ці явища по суті справи, опираються на певний інваріантний семіотичний механізм, який в свою чергу подібний до механізмів перекладу, з одного боку, і людської свідомості, — з другого [2, 3].

Першопочатково текст розглядався як певне повідомлення з притаманною йому сигнальною природою. Пізніше те ж саме повідомлення трактувалось вже як „єдність функцій у певному культурному контексті”. І в першому, і в другому випадках, текст окреслювався як „тип висловлювання на якійсь *одній* мові”. „Перший пролом, в такому, як здавалось, само собою зрозумілому уявленні був зроблений саме при розгляді поняття тексту в плані семіотики культури. Було виявлено, що для того, щоб визначити дане повідомлення як „текст”, воно повинно бути, мінімально, двічі закодованим. Так, наприклад, повідомлення, яке визначається як „закон”, відрізняється від опису певного кримінального випадку тим, що одночасно належить і натуральній, і юридичній мові, утворюючи в першому випадку низку знаків з різними значеннями, а в другому — певний складний знак з єдиним значенням [4, 3]. Таким чином, ми можемо розглядати текст з позиції його розпаду на два чи декілька підтекстів і його „повної уніфікації як внутрішньо однорідного” явища. За Ю.М. Лотманом, мінімальна структура тексту складається з двох семіотичних автономних субтекстових утворень і семіотичної метаструктури, що їх об'єднує [2, 4]. В нашому уявленні це могло б виглядати таким чином:

#### Мінімальна структура тексту



Дана триєдність є фундаментальною властивістю цього механізму, незважаючи на те, що кожна із його частин може функціонувати самостійно, в певному контексті, а в іншому аспекті проявляти себе як неподільну функціональну єдність. Ю.М. Лотман підсумовує, що „ тільки такий устрій дозволяє тексту із пасивного передавача смислу, що закладений в нього ззовні, перетворитись у смисловий генератор” [2, 4].

Процес обміну текстами між різними національними культурами є внутрішньо полярним. З одного боку, якщо ми ототожнюємо іншу культуру із іншомовним текстом, що не піддається перекладу, то такій культурі не властивий смислотворчий механізм. І з другого боку, якщо дві культури абсолютно інтегрувались, то і тут вище згаданого механізму годі шукати. Отож, Ю.М. Лотман наголошує, що „ необхідне щось третє: кожна із культур, утворюючи іманентно замкнений текст, глибоко відрізняється від іншої. І одночасно вони, з певної третьої точки зору, утворюють єдиний текст, певну семіотичну особистість вищого рівня. В таких умовах між ними виникає текстовий обмін” [2, 4].

Текст, якому притаманна багаторівнева структура і семіотична неоднорідність, має здатність вступати в складні відносини з культурним контекстом і читацькою аудиторією, перестаючи бути простим повідомленням, що передається від адресанта до адресата. Завдяки своїй здатності конденсувати інформацію, він „ набуває пам'яті” [4, 5].

Такі тексти і в плані вираження, і в плані змісту є символами, що містять в собі певне значення й чітко виражені межі, а це дозволяє ясно виділити його із навколишнього семіотичного контексту. Природі символу характерна двоїстість. З одного боку, він реалізується в своїй інваріантній сутності, що передбачає його повторюваність. З іншого боку, „ символ активно корелює з культурним контекстом, трансформується під його впливом і сам його трансформує” [5, 12].

Всі вищезгадані трансформації відбуваються завдяки соціально-комунікативній функції тексту. Ю.М. Лотман зводить її до наступних процесів:

**Спілкування між адресантом і адресатом.** В даному аспекті текст виконує функцію сполучення у моделі *носії інформації* → *аудиторія*.

**Спілкування між аудиторією і культурною традицією.** В процесі такого спілкування текст виконує функцію колективної культурної пам'яті. Він або безперервно поповнюється новою інформацією, або ж актуалізує певні її аспекти, нівелюючи одночасно інші.

**Спілкування читача із самим собою.** В ході такого спілкування змінюється адресат під дією тексту в ролі медіатора. Актуалізуються певні сторони особистості читача, його структурна самоорієнтація на метакультурні конструкції.

**Спілкування читача із текстом.** На даному етапі спілкування текст не є вже простим посередником в акті комунікації, як це спостерігалось в попередньому пункті класифікації. Тут він виступає у функції рівноправного співбесідника, з притаманною йому автономністю. „ І для автора (адресанта), і для читача (адресата) він може виступати як самостійне інтелектуальне утворення, що відіграє активну й незалежну роль в діалозі.” Це те, що здавна називалось „ розмовляти з книгою”.

**Спілкування між текстом і культурним контекстом.** У даній комунікативній ситуації текст виступає як джерело чи одержувач інформації. „ Оскільки культурний контекст — явище складне і гетерогенне, то один і той самий текст може вступати в різні відносини із його різними рівневими структурами.” В кожній новій комунікативній ситуації текст може поводити себе по-різному, або, уподібнюючись культурному макрокозму, набирати рис характерних моделі культури, або ж вести себе автономно і незалежно [4, 6-7].

Таким чином, текст проявляє себе не як реалізація повідомлення засобами певної мови, а як складна структура із притаманними їй кодами.

В культурі як колективному інтелекті можна виділити два типи свідомості. Одна з них оперує дискретною системою кодування і утворює тексти, що по своїй структурі нагадують ланцюжки об'єднаних сегментів. Такий текст є вторинним, оскільки його

значення виростає із значення окремих сегментів. В світлі другого типу свідомості носієм основного значення є первинний і континуальний текст. Його зміст не сконцентровується в окремих сегментах-знаках, а пронизує весь семантичний простір даного тексту, що дуже часто ускладнює виокремлення його складових. Таким чином, існує два типи генераторів текстів: один базується на **дискретному** механізмі, а другий — на **континуальному**. Однак, це не заважає їм постійно обмінюватись текстами і повідомленнями. Саме такий обмін відбувається у формі **семантичного перекладу** [3, 9-10].

Всі семіотичні системи культури слугують засобами моделювання (тобто пізнання та моделювання) світу. Первинною моделюючою системою виступає натуральна мова, тоді як всі інші є вторинними. Вторинні моделюючі системи — це структури в основі яких лежить натуральна мова. Проте, в літературному творі ця система збагачується додатковими структурними надбудовами з елементами естетичного, культурного, ідеологічного, психологічного, національного та іншого змісту. Натуральна мова в даних семіотичних системах слугуватиме універсальною метамовою для їхньої інтерпретації. Моделюючі системи можуть розглядатись як знакові системи із власними нормами, кодами, програмами для створення текстів у широкому семіотичному сенсі, так і як певна сукупність текстів із корелюючими їх функціями. Метою дослідження довільної знакової системи є встановлення її змісту, а це не що інше як проблема перекодування. Ми ставимо собі за мету розглянути переклад як друге перекодування. І якщо в контексті культури ми виділяємо первинні та вторинні моделюючі системи, то в літературному просторі компаративістики останнім притаманна подвійна двоїстість. Перекладач повинен спочатку декодувати інформацію закладену автором, а потім максимально точно передати її засобами власної мови, здійснивши при цьому друге перекодування прототексту.

Якщо схематично окреслити шлях тексту до свого реципієнта (особливо іншомовно), то він може видатись не таким вже і простим. Працюючи над літературним твором, автор найперше користується натуральною мовою (первинною моделюючою системою) як засобом актуалізації його думок і водночас піддається культурному впливу окремого соціуму та епохи взагалі, а це відповідно надбудовує над його первинним текстом „вторинні моделюючі системи”. Таким чином, вихідне повідомлення прототексту є двічі закодованим. Інтерпретація одного і того ж тексту читачами, які володіють мовою оригіналу буде різною, адже вони піддаються впливу тих самих чинників, які визначили суть твору. Зовсім по-іншому виглядатиме вище згаданий процес якщо в ньому будуть задіяні ті, хто не знає мови, якою написаний оригінал. Така читацька аудиторія користується перекладом, а це вже, до певної міри, інший культурний контекст. Адже перекладач це не просто реципієнт, але й особа, яка бере на себе повноваження тлумача або другого автора. І саме від нього залежатиме, чим виступатиме його переклад. З одного боку, це може бути цілковите дублювання, за умови, що перекладачеві вдалось повністю зануритись в художній світ прототексту, побачити не лише його форму, але й опуститись на глибину змісту. А з другого — переклад із різнобарвною текстовою ситуацією. Те, що перекладачеві вдалось максимально точно відтворити один епізод, ще не обов'язково означає, що він зможе це зробити і в наступних уривках твору. Ми могли б порівняти такий переклад із „тінню”, яка має властивість змінюватись в залежності від кута падіння світла. Адже нам не раз доводилось бачити, як опівдні вона майже повторює форму тої чи іншої фігури і як видовжується чи скорочується в іншу пору дня. Так само і переклад. Він може і віддалятися від оригіналу, і наближатись до нього. Ідеальною буде вважатись лише та текстова ситуація, де між прототекстом і його іншомовним відповідником можна буде поставити знак „дорівнює”.

Людмила Архипова розглядає переклад як „трискладову подію: перший її момент — це зустріч з Текстом, який є дієвим і динамічним знаковим утворенням, покликаним „оживати” в Читанні — з нього починається процес пошуку якомога цікавіших і нових смислів, які забезпечують наше майбутнє Письмо — власне переклад” [1, 40]. Власне

для перекладу важливою є така культурна практика як „Читання”. Саме під час цього процесу здійснюється **семіотичний аналіз тексту** за такою схемою [1, 39]:

„Медіум, жанр, тема: як зміниться текст від перенесення в інший жанр, бінарні опозиції, центральна опозиція в тексті, особливі риси.

Синтагматична структура тексту: тип наративу, організація елементів.

Метафори та метонімії: їх вплив на читання.

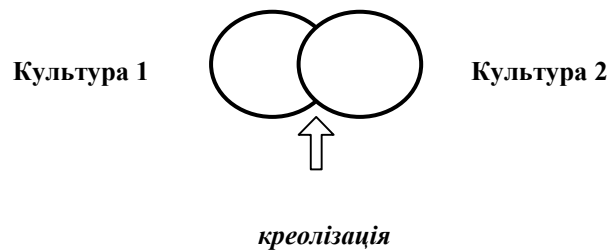
Інтертекстуальність: алузії до інших жанрів, алузії до інших текстів, теми, важливі для жанру.

Семіотичні коди: модус адресованості до читача, модель читача.

Соціальна семіотика: хто створив знаки, чию реальність вони представляють, можливі прочитання, контексти”.

Всі вище згадані пункти даної схеми можна розглядати крізь призму **внутрішнього і зовнішнього** перекодування, де першому притаманна варіантність та суб’єктивність, а другому — об’єктивність. Між оригіналом і перекладом простягається не лише різниця в часі, а й у культурному аспекті. І нічого дивного у цьому немає. Те, що властиво культурі-відправнику, якій належить прототекст, не обов’язково характерно для культури-одержувача, в якій виникає переклад. Саме тому, тут ми говоримо про культурну комунікацію, в процесі якої відбувається взаємопроникнення однієї культури в іншу. Таке зіткнення двох культурних систем здійснюється на двох рівнях — **комунікативному і текстовому**.

Власне тут варто було б більше зупинитись на міжкультурному факторі в процесі перекладу. А. Попович вважає, що взаємини двох культур в процесі перекодування прямо впливають на літературну комунікацію взагалі, в результаті чого цільовому тексту притаманна двоїстість. Таке накладання культурних тенденцій автор називає „креолізацією” двох текстів — тексту оригіналу й тексту перекладу. І в тематичному, і в стилістичному плані в тексті взаємо пересікаються дві культури [6, 130]:



І саме при такому накладанні культурних традицій перед перекладачем постає семіотичне протиріччя „своє” ↔ „чуже”. В результаті перекодування системи знаків із однієї культури в іншу ми спостерігаємо перехід системи семантичних опозицій з одного коду в інший, а не реалій як таких. А тому у співвідношенні „своє” ↔ „чуже” особливу увагу слід приділяти конотативним значенням, а не денотативним. „Своєю”, зазвичай, ми називаємо таку ситуацію при перекладі, коли у творі не відчувається присутність „чужої” культури, коли втрачається відчуття „перекладності”.

Проте, існує і інша ситуація — коли читач опиняється у сфері абсолютно чужої йому культури. Це явище можна пояснити, з одного боку, соціопсихологічною невідповідністю реципієнта або ж екзотичністю та колоритністю прототексту. Золотою серединкою у семіотично-культурній опозиції „своє” ↔ „чуже” могла б стати „креолізація” — змішування двох культур у перекладі, де „поле асоціацій оригіналу приблизно збігається із полем асоціацій перекладу” [6, 139]. Таким чином, якщо брати до уваги принцип перекладності, усі випадки перекладу можна поділити на три групи:

— випадки, де принцип перекладності втілюється повністю (повна перекладність);

- випадки часткової перекладності;
- випадки, коли вище згаданий принцип суттєво порушується (принцип неперекладності) [8, 200].

На нашу думку, розгляд вищезгаданих випадків перекладу в контексті семантично-культурної опозиції „своє” ↔ „чуже” підводить до висновку, що випадки повної перекладності підпадають під категорію „своє”, випадки неперекладності — під категорію „чуже”, а випадки часткової перекладності розглядаються в межах процесу креолізації.

Проте на переклад впливає не лише безпосередній контакт культурних систем. Перекладність того чи іншого твору є залежною і від 1) „близькості мов і дистанції культур”; 2) „вивченості джерела”; 3) „специфіки оригіналу”; 4) „розширення з плином часу ресурсів мови” і т.д. [7, 169]. У виокремлених В.Радчуком каузальних явищах варто було б звернути виняткову увагу на компаративний аспект в процесі вивчення джерела. Саме на даному етапі роботи перекладач виконує функцію компаративіста, намагаючись провести глибоке порівняльне зіставлення двох національних текстів в межах їх національно-культурних форм і традицій та віднайти оту „специфіку оригіналу”, якої йому надають „вторинні моделюючі системи”, що надбудовуються над мовним матеріалом під впливом різноманітних зовнішніх чинників.

Всі випадки перекладу безпосередньо залежать від культурної комунікації, від того, яка культура виявиться активнішою і впливовішою. Протиріччя між двома сферами культури у перекладі позначається терміном „міжпросторовий фактор”. Перекладачеві важливо не дозволити якійсь одній культурі домінувати над іншою, а спробувати вирівняти вищезгаданий фактор.

Для того, щоб перевірити правильність і достовірність нашого перекладу, нам слід визначити його характер і суть. А зробити це можна двома шляхами. Перший з них пропонує глянути на текст із середини, вивчаючи його структуру, стилістичні особливості, комунікаційну позицію і т.д. На даній стадії роботи над оригіналом перекладач намагається віднайти все те, що є *інваріантним* в даному тексті і в низці споріднених з ним творів. Даний пошук визначає роботу над „внутрішньою структурою тексту”. На другому етапі роботи з прототекстом, пов’язаною з його „зовнішньою структурою”, перекладач сконцентровує свою увагу на „значеннєвій структурі тексту”, яка є історично змінною. Саме це і визначає поняття „вторинних моделюючих систем”.

„Таким чином, в теоретичній моделі процесу перекладу варто виділити два етапи: аналіз і синтез. Крім того, в процесі перекладу єдина структура художнього тексту виявляється включеною в два типи процесів: план вираження **перекодовується** засобами іншої мови й культури в план вираження перекладеного тексту, а план змісту **транспортується** в план змісту перекладу. Якщо перекодування є в основному процесом лінгвістичним і формальним, то транспортування пов’язане з розумінням змістової структури тексту, поетичної моделі і є в основному процесом літературно-художнім.” [9, 17] В процесі перекладу відбувається синтез національних рис першотвору із рисами цільової культури. Саме це і відкриває нові можливості для компаративістики — науки, яка вивчає сприйняття „чужого” в „своєму”.

Підсумовуючи все вище сказане, слід зазначити, що переклад — відображення художньої дійсності оригіналу новою мовою. При цьому мова перекладу так само, як і мова оригіналу, є лише матеріалом, засобом створення форми, а не самою формою. Мову слід розглядати як невід’ємну частину культури взагалі і як матеріал одного з видів духовної культури — художньої літератури. Проте переклад не можна сприймати тільки як заміну мовної оболонки оригіналу. У різних випадках, по-різному і в неоднаковій мірі вона змінюється, та в жодному разі не втрачається. Шляхом зіставлення прототексту з перекладом (або ж декількома його варіантами), приходимо до висновку, що переклад у семіотично-культурному контексті є процесом декодування „вторинних моделюючих систем” оригіналу та їхнього трансформування у структури іншого рівня, а здійснення декодування передбачає наявність достатнього компаративного знання.

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Архипова Л. Переклад як інтерпретація.
2. Лотман Ю.М. От редакции //Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 576. Типология культуры. Взаимные воздействия культур. Труды по знаковым системам XV. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, Тарту. – 1982. – 160 с.
3. Лотман Ю.М. Риторика //Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 515. Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам XII. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, Тарту. – 1981. – 148 с.
4. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста //Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 515. Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам XII. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, Тарту. – 1981. – 148 с.
5. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры //Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 754. Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам XXI. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, Тарту. – 1987. – 145 с.
6. Попович А. Проблемы художественного перевода: Учеб. пособие. Пер. со слов. – М.: Высшая школа, 1980. – 199 с.
7. Радчук В. Забобон неперекладності (Чи під силу мові Тараса переклад цитат?) //Всесвіт. – 2000. – №1-2. – С. 166-170.
8. Сильников А.Н. Некоторые вопросы, связанные с переводимостью // Проблемы лингвистического анализа (фонология, грамматика, лексикология): Сб. науч. тр. – М.: Издательство «Наука», 1966.– С.215.
9. Тороп П.Х. Процесс перевода и некоторые методологические проблемы переводоведения // Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 576. Типология культуры. Взаимные воздействия культур. Труды по знаковым системам XV. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, Тарту. – 1982. – 160 с.
10. The John Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism / Edited by Michael Groden and Martin Kreiswirth. — Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 1993. – P. 515.

*Alexandra KRAVCHENKO*

© 2005

## **RAINER MARIA RILKE IM KONTEXT DES JAHRHUNDERTENDES**

In seiner Bestandsaufnahme des 19. Jahrhunderts, die der Historiker und Politikwissenschaftler Dolf Sternberger unter dem Titel "Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert" erstmals 1938 veröffentlichte [1], schreibt der Autor mit dem Blick auf diese Zeit: Diese "Epoche [war] vorwiegend ein Gegenstand der Verachtung". Er fährt fort:

Das späte neunzehnte Jahrhundert in seinen bürgerlichen Aspekten galt als ein Zeitalter trügerischer Sicherheit und Selbstsicherheit, das durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges ein für allemal desavouiert und zugleich beendet worden war. Während man sich in Abschnitte der älteren Geschichte mit Liebe versenkte, blieb dieser hier nahezu versperrt und niedergehalten [1, S. 7].

Diese Verächtlichkeit dem 19. Jahrhundert gegenüber galt auch in gewisser Weise für den jungen Rilke, dessen Initiation als lyrischer Poet in die Endphase des 19. Jahrhunderts fällt. Seit Peter Demetz' Buch "René Rilkes Prager Jahre" ist die Ansicht weit verbreitet vom reimseligen jungen Prager Poeten, der alle verfügbaren Melodien aufnimmt und variiert und dessen eigene dichterische Stimme man noch vergeblich in diesem epigonalen Konzert vergeblich zu finden versucht. Selbst Ulrich Fülleborn, einer der engagiertesten Rilke-Ausleger der Generation, die das literaturwissenschaftliche Gespräch der ersten Nachkriegsjahrzehnte mitbestimmte und für den der mittlere und späte Rilke eine der großen Gestalten der lyrischen Poesie im deutschen Sprachraum ist, resümiert in seinem Buch "Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes", dass Rilke unter den großen Autoren seiner Generation "doch am meisten dem Denken der Jahrhundertwende verhaftet zu sein scheint" [3, S. 322]. Das ist wohl nur eine freundliche Umschreibung für die festgestellte Mediokrität von Rilkes Anfängen.

Was so als Konsens erhärtet zu sein scheint, ist zunehmend in den letzten Jahren in Zweifel gezogen worden. Ein Beispiel dafür ist Anthony Stevens, der in seiner Untersuchung "Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke" an einer Stelle ausführt:

Meine These wäre dagegen, dass die Kunsttheorie des jungen Rilke von Anfang an in hohem Maße differenziert ist [...] und im Sinne dieser frühen Ästhetik konzipiert wurde [4, S. 97].

Dieser Rainer Maria Rilke ist einer der bekanntesten und berühmtesten Lyriker der deutschen Sprache, der trotz zahlreicher Arbeiten und Bücher, die sich mit seinem Leben und Werk beschäftigen, trotz aller Versuche der Ein- und Zuordnung seines Werks zugleich einer der kompliziertesten und geheimnisvollen Dichter der Jahrhundertwende geblieben. Es ist ziemlich schwierig, Rilkes Werk einem bestimmten Rahmen einzupassen und festzustellen, wer er eigentlich ist – ein Romantiker, ein Symbolist, ein Impressionist, ein Avantgardist oder gar ein Realist? In meinen Ausführungen im folgenden will ich versuchen zu beschreiben, welche ästhetischen Traditionen des 19. Jahrhunderts das Credo seiner Weltsicht und seiner poetischen Darstellungsweise bestimmt haben, was für seine Poesie und Poetik bereits in der frühen Zeit kennzeichnend und typisch ist.

Geboren in der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie, in einem Vielvölkerstaat der sich überkreuzenden Ethnien in Prag, ist er in einem mehrsprachigen Umwelt aufgewachsen und hat dennoch seine Texte in der deutschen Sprache verfaßt. Diese eigenartige Umgebung, diese Vielfalt von Sprachen und Literaturen führten dazu, daß in seiner früheren Lyrik die Tradition der deutschen Literatur eng mit den slawischen und ungarischen Einflüssen verbunden sind. Rilke nennt wiederholt die Namen der Schriftsteller, die für seinen dichterischen Weg als wichtige Wegweiser fungiert haben: Es waren

Maurice Maeterlinck, unter den Pragern – Alfred Klaar, Friedrich Adler, von den Jüngeren Hugo Salus; von Russen – Dostojevskij, Lermontov, Lew Tolstoj [...] Die stärkste Hand aber, die ich festhalten durfte, hatte sich mir vom Norden herübergereicht, und während ich sie nicht losließ, mag ich mich ihrer redlich gerühmt haben. Ich werde nie vergessen, daß es Detlev von Liliencron war, der mich als einer der Ersten zum unabsehlichsten Vorhaben ermutigte [...] [5, S. 28].

Bis Ende des 19. Jahrhunderts hat Rilke schon seine ersten lyrischen Sammlungen und Vorträge veröffentlicht und ist als begabter Dichter bekannt geworden. In seinem Vortrag über "Moderne Lyrik", den er 1898 in Prag gehalten hat, betonte er die Bedeutung der deutschen Lyrik:

Es gab eine Zeit in dem sangesfrohen Deutschland, in welcher gerade die Lyrik diese erziehlische und kulturelle Rolle spielte, und die Lieder Almanache von damals sind dem Sozialpolitiker interessanter, als dem Manne der heute Literaturgeschichte machen will. Seither aber ist die Kluft zwischen den Deutschen und der Lyrik seiner Dichter wieder gewachsen und endlich chronisch geblieben [6, S. 363].

In den frühen lyrischen Texten Rilkes erkennt man deutlich die Spuren der deutschen Romantiker – von F. Schlegel, Novalis, Tieck, Hoffmann, Arnim und Brentano. Rilke hat wie auch die russischen Schriftsteller Pasternak oder Zwetajewa das klassische Erbe der romantischen Poesie wahrgenommen und in seinen eigenen lyrischen Versuchen erkennbar werden lassen. Bemerkenswert ist, wenn man nach einem leitenden Wesenzug von Rilkes Poetik sucht, sein Streben nach einer Romantisierung, nach expressiven Nuancen, nach einer Poetisierung des Dargestellten. Die russischen Dichter Pasternak und Zwetajewa und Rilke haben gemeinsamen Quellen der poetischen Begeisterung gehabt. Dazu gehört zum Beispiel die Begeisterung für die Poesie von Hölderlin. Das Werk von Hölderlin hat einen bedeutenden Einfluß auf Rilke ausgeübt. Viele der bedeutenden konzeptionellen Figuren und Gestalten aus der Lyrik Hölderlins sind in Rilkes Werkes Werk eingegangen. Das gilt auch für das ständige Adressieren des poetischen Subjekts im "du":

Du schweigst und duldest, denn sie verstehn dich nicht,  
Du edles Leben! Siehst zur Erd und schweigst,  
Am schönen Tag, denn ach! Umsonst mir  
Suchst du die Deinen im Sonnenlichte...[7, S. 256]

Vor allem ist es das Thema des Schöpfers, seines Schicksals und Werkes, seiner Liebe und Leiden. Diese Themen formen die Sphäre von Gedanken und Gefühlen des lyrischen "ich", und der Mehrheit seiner lyrischen Subjekten. Für den romantisch gesinnten Rilke sind das lyrische Held (das lyrische "ich") und das lyrische Subjekt die unmittelbaren Vertreter des Autorbekenntnisses:

Du meinst die Demut. Angesichter  
gesenkt in stillem Dichverstehn.  
So gehen abends junge Dichter  
in den entlegenen Alleeen [8, S.348]

Der Einfluss der romantischen Tradition ist in vielen frühen lyrischen Texten Rilkes spürbar. Er zeigt sich vor allem in der Instanz des lyrischen Ich in Texten der subjektiven



Selbstaussage, wo die Aufmerksamkeit des Autors sich nicht nur auf das Objekt der Darstellung richtet, sondern verstärkt dem Subjekt gilt, d.h. sich auf das lyrischen Ich konzentriert. Das hat gewisserweise den subjektiven Ton dieser Lyrik bedingt, obwohl das den objektiven Ton nicht ausschließt.

Für die romantische Weltsicht in der Lyrik ist der Aspekt einer universellen Darstellung, der auch in Rilkes Lyrik hervortritt, in gleicher Weise kennzeichnend wie die Offenheit des lyrischen Systems für das fremde Bewußtsein. Das erklärt die ständige Adressierung eines vom Subjekt getrennten Du. In der Offenheit für das fremden Bewußtsein zum Du hin, in der dialogischen Situation also, verschwindet die Distanz zwischen dem Ich und dem Adressaten. Das Wesen des Du ist häufig verborgen, unbestimmt, außer in Fällen der direkten Anrede, wie z.B. "An den jungen Bruder", "An Julius Zeyer". In solchen Textbeispielen wird die Anrede zur Charakteristik des ganzen Volkes: "Dein Volk tut recht", "Es hat dein Volk sich seine Ideale..." Der Kontext des Werkes entschlüsselt den Sinn der Anrede, die nicht nur in der Anrede an Julius Zeyer, sondern an sein Volk liegt „[...] du aber mahnst, ein echter Orientale [...]“ [8, S. 36].

Das lyrische Ich befindet sich über die allen sozialen Hindernissen, es versteht sich sehr gut mit jedem, als ob es sich außer Zeit und Raum befände: es war immer gegenwärtig, darum versteht es jeden, es versteht die Sitten und Traditionen der alten Vergangenheit. Dieses Überallsein und Allesverstehenkönnen macht das lyrische Ich nicht nur zum Repräsentanten des Dichters, sondern auch des Lebens im existentellen Sinn, des Daseins. Das lyrische Subjekt tritt als Herrscher der Situation auf, es gibt das Wort den Anderen, es reagiert selber:

[...] da geht der Abend draußen, golden  
und lacht durch alle Fenster dreist.

Der Protagonist befindet sich unter Menschen, in ihrer Umgebung ("Ich bin im Tal ein jubelndes Jerusalem"), oder er fühlt sich sehr allein ("meine Einsamkeit"). Auf diese konzeptionelle Antithese – das Motiv der Einsamkeit unter den Menschen – trifft man sehr oft in den Gedichten Rilkes. Dabei behält immer die Einsamkeit die Oberhand ("Und bin ich lang vom Volk verlassen").

Für die frühe Poesie des Dichters typisch ist das ständige Balancieren des lyrischen Ich in der Zeit und Gegenwart, was der Situation eine romantische Schattierung im Sinne der Kanons der deutschen Romantik verleiht. Dazu trägt auch die Metaphorisierung der Wirklichkeit, die Hyperbolisierung und die Poetisierung von Tönen der Umgebung bei. Wie in dem Beispiel:

Und eine Linde ist mein Lieblingsbaum;  
und alle Sommer, welche in ihr schweigen,  
rühren sich wieder in den tausend Zweigen  
und wachsen wieder zwischen Tag und Traum [8, S. 151].

In den frühen lyrischen Werken öffnet Rilke einen "eigenen" Raum, einen Raum für den Aufenthalt des lyrischen Ich. Das ist der lokale Raum, der nicht mit Gefühlen zur Heimat, zu der nationalen Besonderheit und den konkreten sozialen Bedingungen verbunden ist. Dieser "eigene" Raum (sehr oft eine eigene heimliche Welt, z.B. die Seele) ist oft nicht homogen und wird nicht nur im Rahmen eines Gedichtzyklus, sondern auch im Rahmen eines Textes entworfen. In der Lyrik sind die "märchenhaften" Merkmale dieses "eigenen" Raumes unübersehbar. Das sind beispielsweise die wunderbaren, exotischen Blumen (Heliotropen, Rosen, Narzissen, Hyazinthen), der goldene oder silberne Glanz von Bergen, Seen, Sternen, die wunderbaren Burgen, Dome und Kirchen. Aber diese Merkmale des "eigenen" Raumes erscheinen im Traum, in der Hoffnung oder Fantasie. Darum ist dieser "eigene" Raum in der Wahrnehmung des lyrischen Ich sehr oft unreal und verstellt. Das empfindet auch das lyrische Ich:

Wenn du der Träumer bist, bin ich dein Traum.  
Doch wenn du wachen willst, bin ich dein Wille  
und werde mächtig aller Herrlichkeit  
und runde mich wie eine Sternenstille  
über der wunderlichen Stadt der Zeit [8, S. 264]

Der "eigene" Raum ist nicht als Heimat in den lyrischen Texten Rilkes anwesend. Rilke hat nicht die K.u.K.-Monarchie als seine Heimat betrachtet, sondern am ehesten Böhmen. Die Vorstellung von Heimat, die in Rilkes Werk nach 1914 erscheint, bezieht sich auf die Heimat von verschiedenen Personen, die der "Kriegsgott" oder der "Schlacht-Gott" ohne Haus gelassen hat:

Endlich ein Gott. Da wir den friedlichen oft  
nicht mehr ergriffen, ergriff uns plötzlich der Schlacht-Gott,  
schleudert den Brand: und über dem Herzen voll Heimat  
schreit, den er donnernd bewohnt, sein rötlicher Himmel [6, S. 87].

Die oft für die Widerspiegelung der Liebe zum Vaterland oder für die Sehnsucht nach der Heimat benutzten Wörtern (Heimweh, Sehnsucht) betreffen die innere (geistige) Welt des Protagonisten nicht. Der "fremde" Raum und die anderen Länder oder Plätze, die er besucht, haben für ihn keine wichtige Bedeutung. Darum existiert in Rilkes Werk keine Opposition zwischen dem "eigenen" und "fremden" Raum. Aber - wie in einem Märchen - existiert für das lyrische Ich kein neutraler Raum, weil sein Aufenthaltsort, der lokale Raum, immer emotionell gefärbt ist und den geistigen Zustand des Protagonisten widerspiegelt. Zum Beispiel:

Wir gingen unter herbstlich bunten Buchen,  
vom Abschiedsweh die Augen Beide rot [...]  
„Mein Liebbling, komm, wir wollen Blumen suchen.“  
Ich sagte bang: „Die sind schon tot“ [8, S. 95].

Die romantische Weltanschauung, die der poetischen Weise des Dichters eigen ist, und der Wunsch nach dem Geheimnisvollen, nach der Absonderung von der Epoche und damit die Situation des "Aueraufenthaltes" führen zum Verschwinden des lyrischen Ich, zur Verundeutlichung von Zeit und Raum, zur Ungenauigkeit der Komposition:

Figuren, welche stumm im Dunkel stehn,  
scheinen sich leise aufzurichten,  
und steinerner und stiller sind die lichten  
Gestalten an dem Eingang der Alleen [8, S. 167]

Sehr oft betont R.M.Rilke hartnäckig die Unbestimmtheit der Situation, besonders unter zeitlichem Aspekt, und bewahrt dabei dennoch die Konkretheit der Existenz:

Dort wo die Kinder schlafern, heiß vom Hetzen,  
dort wo die Alten sich zu Abend setzen,  
und Herde gluhn und hellen ihren Raum.

Solche Verbindung der realen Darstellung des Raumes mit der romantisierten, unbestimmten und paradoxerweise widersprüchlichen Zeit stellen eines der typischen Kennzeichen für das Funktionieren von Zeit und Raum in der Lyrik Rilkes dar. Es handelt sich dabei nicht nur um Muster, die sich in den frühen Texten des Dichters erkennen lassen. In Rilkes Schaffen hat dieses Phänomen einen konstruktiven Charakter, es ist ein wichtiges Merkmal eines Autors, für den das Streben nach einer Romantisierung seiner Wahrnehmung

der Umwelt charakteristisch ist. Die seltsame Unbestimmtheit des Raumes oder der Zeit verleiht der Rilkeschen Poesie ihren anagogischen Sinn, die ewige Mitwirkung im Prozeß der Kunst.

Das lyrische Ich sieht die Anwendung auf die eigene Kindheit nicht nur als einen Exkurs in die Vergangenheit, sondern als ein Verstehen der Zeitlichkeit der Kindheit im philosophischen Sinn – als Werdeprozeß des Menschen, seiner Weltanschauung, als Vorahnung des weiteren Lebensweges und der ersten Schritte im Dasein. Der Protagonist stößt sich von der Gegenwart ab, träumt von der Wiederkehr der Vergangenheit, um die Zukunft zu begreifen.

Die Metaphern und die anderen von Rilke verwendeten Tropen charakterisiert nicht Raffiniertheit, sondern der romantische Duktur der gesamten Tonlage. Die Romantik umfaßt die Figur insgesamt – sie ist die Form, der Inhalt, der Ton und das verbindende Konzept. In dem Gedicht “Jugend-Bildnis meines Vaters” [8, 522] stellt Rilke mit offener Modalität und romantisierend das väterliche Bild dar. Er beginnt das Gedicht mit den Worten: “Im Auge Traum”. Die einzelnen Bildzüge entwickeln diese Feststellung, diesen ersten romantischen Keim:

Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung  
mit etwas Fernem. Um den Mund enorm  
viel Jugend, ungelächelte Verführung [...] [8, S. 522]

Die Korrelation und Gegenüberstellung (Vergleichung) zwischen dem Leben und dem Traum, ein Verfahren, das für die Romantik typisch ist, erkennt man auch bei Rilke. Das lyrische Ich lebt ein doppeltes Leben, einmal im Traum, in den Hoffnungen, und zum andern im realen Dasein. Darum tritt “der Traum” als eine verbreitete Dominante im Rilkes Werk auf. Der Traum wird poetisiert, gewinnt seinen romantischen Sinn zurück, z.B. “Madonnenhänden einen Traum” (S. 29), „ Träume scheinen mir wie Orchideen” (S. 36). Manchmal balanciert der Protagonist zwischen der Wirklichkeit und dem Leben: “Ich fühl es: du warst einmal glücklich im Frühling oder im Traum...” [8, S. 96]. Manchmal möchte der Protagonist die Wirklichkeit vom Traum unterscheiden: “Ich lag im Silberhimmel zwischen Traum und Tag” [8, S.131]. In diesen Fällen scheint es so, dass die Gegenüberstellung von Tag und Traum wieder verschwindet, aber es ist anders. Der Traum wird aktiviert und vergeistigt, wird zum Ersatz für die Gefühlen des Protagonisten. Zum Beispiel:

Wie meine Träume nach dir schreiben.  
Wir sind uns mühsam fremd geworden,  
jetzt will es mir die Seele morden,  
dies arme, bange Einsamsein [8,S. 13]

Mit den Jahren verschwinden die lyrischen Motive in den lyrischen Werken Rilkes nicht, sondern sie verstärken sich manchmal sogar wie z.B. in Gedicht “Ein Frühlingswind”:

Mit diesem Wind kommt Schicksal; laß, o laß  
es kommen, all das Drängende und Blinde,  
von dem wir glühen werden –: alles das.  
(Sei still und rühr dich nicht, dass es uns finde.)  
O unser Schicksal kommt mit diesem Winde.

Von irgendwo bringt dieser neue Wind,  
schwankend vom Tragen namenloser Dinge,  
über das Meer was wir sind.

....Wären wirs doch. So wären wir zuhaus.  
(Die Himmel steigen in uns auf und nieder.)  
Aber mit diesem Wind geht immer wieder  
Das Schicksal riesig über uns hinaus [9,16].

Das Gedicht wurde während Rilkes Aufenthalt auf Capri geschrieben, und man erkennt darin den Ort der Handlung, den Atem des Meeres und des Frühlingswindes wie den Atem des Schicksals (“ [...]unser Schicksal kommt mit diesem Winde.”). Das Ich des lyrischen Subjekts ändert sich in ein Wir, es bildet sich das eigenartige Paradigma der Persönlichkeiten heraus: wir, dich, uns, unser. Die Modus der Ich-Gedichte verändert sich zum Modus der Wir-Gedichte. Das Thema des Schicksals breitet sich jetzt auf zwei Protagonisten aus. Die typisch romantische Kollision zwischen Frühlingswind und unser Schicksal schreibt sich in den architektonischen Rahmen mit der thematischen Umfassung ein, die drei verschiedene Strophen verbindet: den Fünfvers-Strophe, die Terzine und die vierzeilige Liedstrophe:

Mit diesem Wind kommt Schicksal; [...]  
[...] das Schicksal riesig über uns hinaus.

Das Werk ist auf den drei traditionell romantischen Lexemen-Dominanten Frühlingswind, Meer und Schicksal aufgebaut. Um das Hauptthema des gemeinsamen Schicksals kristallisieren sich die Hauptmotive Rilkes, die “wir” umkreisen. Vor allem ist es das Motiv der Dinge und des Himmels.

Mit der Zeit veränderten sich Rilkes Gesichtspunkte und Lebensauffassungen, aber die romantischen Züge in seiner Poesie verschwanden nicht, sie vertieften sich, aber nicht in die Richtung eines Realismus, sondern in die Richtung der Philosophie und der neuen Formen der modernen Kunst. Sie tendierten zur Metaphysik, zu den irrationell-mystischen Figuren. Davon zeugt dann die Poetik der “Sonette an Orpheus” und der “Duineser Elegien”. In der philosophischen Lyrik von Rilke beobachtet man die Entgegensetzung und den Zusammenstoß solcher philosophischen Kategorien wie *die Zeit, der Tag und die Ewigkeit*. Die Zeit wird oft diffus. Fast alles, was in Rilke-Texten stattfindet, unterscheidet sich durch die Außerzeitbedingtheit oder durch das Sichverlieren in der Zeit, und es bedeutet die Ewigkeit. Die Ewigkeit hinter dem Protagonisten, in seiner Vergangenheit, aber sie ist auch nach vorne in seiner Zukunft gedacht. Darum entstehen im täglichen Dasein unterschiedliche Strömungen. Das Gedächtnis ruft das Gefühl der Kreuzung von verschiedenen Zeitebenen hervor, und das findet nur einmal statt. Sehr oft steht der Zeitbegriff “des Tages” im Mittelpunkt. Deshalb beobachtet man den Zusammenstoß dieser Zeitkategorien, ihre Entgegensetzung: der Tag versus die Ewigkeit.

Die Ewigkeit wird im Zeitbegreifen vom Dichter deklariert, die Ewigkeit umkreist das Dunkle, das Unbewußte:

Du bist der dunkle Unbewußte  
von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Die Analyse der Poetik der frühen Rilke-Lyrik gibt uns die Möglichkeit, die Einzigartigkeit der poetischen Ausdrucksweise des Dichters im System der deutschsprachigen Poesie der Jahrhundertwende zu betonen. Diese Einzigartigkeit besteht darin, daß Rilke seine eigene poetische Welt, seine eigene Sicht und sein Verständnis von Zeit und Raum und solchen ewigen philosophischen Kategorien wie den Sinn des Lebens und des Todes, wie den Einfluß der Umgebung auf den Menschen thematisiert. Indem wir die romantische Sicht des Dichters von der Wirklichkeit in ihrer unermeßlichen Dimension feststellen, lassen wir gleichzeitig die Neigung Rilkes zu einem existentiellen Verstehen des Daseins der Menschen in Zeit und Raum stärker hervortreten: den Eintritt des Menschen in den Weltraum, in die Dimension jenseits von Zeit und Raum. Anfang des 20. Jahrhunderts verstärkt sich das Interesse Rilkes für die symbolistische Kunst und nach dem Ersten Weltkrieg für den Expressionismus. Aber es bedeutet nicht, daß man diesen herausragenden Dichter als einen Symbolisten oder Expressionisten (Modernisten) bezeichnen kann. Die späte Lyrik seiner “Sonette an Orpheus”

und seiner "Duineser Elegien" weisen ihm einen singulären Platz zu in der Geschichte der deutschen Lyrik.

### LITERATUR:

1. Hier zitiert nach der Neuveröffentlichung: Dolf Sternberger. Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. – suhrkamp taschenbuch, Frankfurt/Main 1974.
2. Peter Demetz. René Rilkes Prager Jahre.– Düsseldorf 1953.
3. Ulrich Fülleborn. Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. – Heidelberg 1960.
4. Anthony Stevens. Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke. In: *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*, Bd. 2, hg.v. Ingeborg H. Solbrig/Joachim W. Störck, Frankfurt/Main 1975, S. 95-114.
5. Donald A. Prater. Ein klingendes Glas. Das Leben R.M.Rilke. Carl Hanser Verlag, München-Wien 1986.
6. Hier wie auch im folgenden jeweils zitiert nach der 12-bändigen Insel Werkausgabe der *Sämtlichen Werke*, hg.v. Ernst Zinn, Frankfurt/Main 1975; hier Bd. 10: *Frühe Aufsätze*, S. 360-394.
7. Poetry of Europe. Europäische Lyrik. Posie d'Europe. Bd 1. – Moskau 1978.
8. Rainer Maria Rilke. Werke. In: Insel Werkeausgabe, Bd. 1: *Gedichte. Erster Teil. Erste Hälfte*.
9. Rainer Maria Rilke. Werke. In: Insel Werkeausgabe *Sämtliche Werke* Bd. 3: *Gedichte. Zweiter Teil. Erste Abteilung*.

*Наталья КОЛЕСНИКОВА*

© 2005

### **ДЖОН СТЕЙНБЕК В КРУГУ АМЕРИКАНСКОЙ КРИТИКИ**

В литературоведении существует несколько подразделов, которые ведают различными сферами познания литературного процесса. Каждый из них опирается на определенные, выработанные временем, постулаты. И литературоведы, специализирующиеся в этих сферах, стараются придерживаться этих постулатов, хотя бы для того, чтобы быть понятыми коллегами по цеху. То есть, действуют некие правила среди теоретиков литературы, историков литературы, текстологов, составителей комментариев, методистов.

И только теории литературной критики пока нет. Есть история критики, есть практические литературные критики – теории критики нет. Более того, существует расхожее мнение: «Критика – это критики». То есть, сколько критиков – столько и способов критического анализа. Хорошо это или плохо – вопрос другой. Но в литературном процессе каждой страны и каждого отдельного исторического периода существуют свои, неповторимые способы и приемы критического анализа литературных произведений. Может быть, весь этот арсенал можно было бы собрать, классифицировать и таким образом создать искомую теорию. Тем не менее, это пока не сделано – и теории нет. Стало быть, анализировать происходящее в среде литературных критиков и литературной критики как таковой приходится по общим правилам, эстетическим и социальным, существования литературных произведений вообще. Может, это правильно, а может – и нет. Ведь литературный критик, хоть и создает текст, который публикуется в том же журнале, где и роман, о котором он пишет, все же создает текст несомненно принципиально иной. И мыслит он по-другому, и, вероятно, чувствует. Да и любой писатель это подтвердит: есть масса свидетельств возмущенных поэтов и прозаиков, негодующих по поводу резкого различия между тем, что хотел автор сказать и тем, как его поняли критики.

Одновременно с этим существует еще одна парадоксальная ситуация, уже вполне оформившаяся в миф. Со времен «неистового Виссариона» Белинского и периодически появлявшихся в других литературах аналогов ему читатель сознательно и подсознательно ожидает всеведущего критика, который безошибочно разберется в литературном процессе и даст ему, читателю, точные ориентиры в бушующем море литературы. Безыскусное читательское чутье да и факты говорят за то, что имя и репутацию писателю делают именно критики. А то, что сами-то критики в этом убеждены, то достаточно вспомнить того же Белинского: «Полное и совершенное понимание произведений искусства возможно только через философскую критику»<sup>1</sup>.

А парадокс состоит в том, что неблагодарные писатели чуть ли не поголовно не хотят признавать влияния «властителей дум» и то и дело поднимают бунт на корабле, обвиняя «зоилов» в некомпетентности, предвзятости и тенденциозности. Периоды сравнительного перемирия сменяются временами открытых военных действий.

---

<sup>1</sup> Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. В 13-ти тт. М., 1953-1959, Т.2, С. 562.

В середине двадцатого века в англоязычных литературах пульсирующая волна конфликтности между писателями и критиками достигла очередного гребня. Рэнделл Джеррелл, американский литератор, обозначил этот период как «мелочный, педантичный, унылый, многоречивый, клишеобразный, самодостаточный критицизм, одержимый манией величия»<sup>2</sup>. Критики, в свою очередь, не оставаясь в долгу, стремились утвердить в общественном сознании представление о своей преобладающей роли в литературном процессе, не чураясь при этом подчас экстремальных выражений: «Нужно отдавать себе отчет, что они (критики) играют куда более значительную роль, чем прозаики или поэты. Вы должны всегда держаться на стороне критиков. Художественное произведение может само по себе иметь некоторые достоинства, но существует оно ради того, чтобы критики могли заниматься своим делом»<sup>3</sup>. Даже если не принимать во внимание столь курьезные высказывания, то не менее целенаправленно высказывались и далекие от рекламных намерений исследователи, например, американский критик Джон Браун: «Текст – это предлог, критик существует сам по себе – только для себя»<sup>4</sup>. В принципе, тенденция усиления «четвертой власти», начавшаяся тогда, продолжается до сих пор. Об этом говорит и Умберто Эко: «Пресса — инструмент власти... Главное ее оружие — намеренное затемнение смысла высказывания, поскольку идея состоит не в том, чтобы снабжать информацией читателей, а в том, чтобы через голову этих читателей направлять тайные сигналы ...»<sup>5</sup>.

Обеспокоенность глобальной обостренностью отношений в среде литераторов докатилась даже до Советского Союза. Разумеется, дело не было пущено на самотек, до крайностей не дошло, была организована контролируемая дискуссия в литературных журналах, было издано специальное постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (21 января 1972 года). Но даже идейно выдержанным составителям постановления не удалось удержаться в рамках хладнокровия, текст сквозит неприкрытой тревогой по поводу разгула критического своеволия. Понятно, что в данном случае отнюдь не исторически традиционное расхождение взглядов писателей и критиков беспокоило идеологов от литературы, но сам по себе этот факт вполне показателен.

А у истоков разразившейся схватки титанов стоял, как нам в определенной степени представляется, известный американский писатель Джон Стейнбек. В 1955 году он, тогда еще не Нобелевский лауреат, несколько подзабытый в читательских кругах Америки автор нашумевших в 40-х годах «Гроздьев гнева», получил от редактора литературного журнала приглашение принять участие в литературно-критической дискуссии. Предложение на первый взгляд совершенно невинное, больше того – направленное на благо писателя, на восстановление его паблицити, столь ценное в Америке. Стейнбек же повел себя, с точки зрения редактора этого журнала, вероятно, более чем странно. Вместо того, чтобы включиться в традиционную литературную игру, предназначенную прежде всего для читателей, писатель учинил скандал.

Сначала, чинно поблагодарив за приглашение, Стейнбек выразил некое общее недоумение по поводу современной критики: «Современная критика с ее особой терминологией и специфическими методами нередко бывает для меня интересной, хотя, признаться, я не очень хорошо понимаю ее смысл; во всяком случае, я не чувствую, чтобы эта критика имела отношение непосредственно к литературе, к писанию книг – хороших или плохих»<sup>6</sup> (*Ниже – фрагменты письма из того же источника – Н.К.*). То есть, про-

---

2 Jarrell Randall. The Age of Criticism. – In: Poetry and the Age. L., 1955, p.73.

3 The Arts and The Public. – Chicago, 1967, p.49.

4 Иностранная литература, 1973, №12, с.231.

5 Эко Умберто. Пять эссе на темы этики. СПб., 2003, С.21-22.

6 Стейнбек Д. Письмо о критике//Писатели США о литературе. Сб. статей. М., „ Прогресс”, 1974,С.310.

заик просто не принял правил этой игры. Для него то, что происходит на страницах литературных изданий, – его личное, профессиональное, жизненно важное дело. Читатель тут просто не при чем. Стейнбек абсолютно наивно считает, что написанное критиком обращено непосредственно к нему и больше ни к кому. И при таком понимании естественно возникает полный абсурд: «Если критик принимается давать мне советы или подвергает мою книгу разному, это бесполезное занятие, поскольку книга так или иначе закончена и я не намерен к ней возвращаться. Если же он не соглашается со мной относительно тех или иных решений в моих книгах, я лишь прихожу от этого в недоумение».

Пока что текст письма Стейнбека выдержан в нейтральных тонах, в рамках, так сказать, теоретической дискуссии, к которой и призывал писателя редактор журнала. Но тут романист не удерживается и срывается на крик: «В общем, если воспользоваться не столь изысканной терминологией, я считаю, что нынешняя критика — это мерзко пахнущее болото». Вот и поговорили. Человека, что называется, пригласили в приличный дом, предложили чашечку кофе, завели светскую беседу – а он возьми и начни колотить посуду и ругаться матом. В общем, Жириновский американского разлива. А дальше – больше. Стейнбек начинает переходить к обобщениям по поводу критики как таковой: «Очень сомневаюсь, чтобы человеку, изучающему литературу, подобный подход мог внушить что-нибудь иное, кроме растерянности и, возможно, даже отворачивания к книгам». И в конце, чтобы окончательно расставить точки над *i*, писатель твердо высказывает свое отношение к деятельности критиков вообще: «Ни одна книга не была бы написана, если бы критики научились не просто разделяться с уже напечатанными произведениями, а еще и воздействовать на работу писателя, когда он их пишет». В общем, критика – полное недоразумение, и совершенно непонятно, зачем она существует.

Тяжелый удар со стороны заслуженного литератора. И что самое непонятное – неизвестно, чем вызванный. Оскорбления, нанесенные Стейнбеком литературной критике в лице ее американского подразделения, видимо, должны иметь какую-то подоплеку. В письме упомянуты две статьи о романе «Гроздь гнева» и, судя по реакции на них писателя, не они вызвали столь безудержную отповедь. Да, эти статьи, вероятно, не очень понравились Стейнбеку, во всяком случае, добрых слов для них у романиста не нашлось: «Мне не кажется, что в «Гроздях гнева» то, что мне хотелось там сказать, выражено нечетко. Ну, а насчет того, к какому направлению относится эта книга и в каком ящике она будет больше всего на месте — об этом не мне судить, да меня это и не интересует». Скорее всего, в этих статьях содержались отголоски прежних претензий рецензентов «Гроздь гнева», еще из 40-х годов. Разумеется, ничего кроме раздражения подобное отношение, прежде всего – непрофессиональное, к своему творению и вызвать не могло. Но все-таки предположить, что разгильдяйство двух, скорее всего – начинающих, критиков, позволивших себе точить зубы на произведении маститого литератора, породило столь бурную реакцию выдавшего и не такие виды писателя трудно.

Столь же затруднительно представить себе и то, что писатель, далеко не первый год пребывающий в литературном процессе, действительно не понимает функции литературной критики и ее роли в деле общения писателя с читателем. Особенно в Америке, где любой бизнес обслуживают прежде всего эксперты, где, обобщенно говоря, клиент не обременяет себя чтением закона, а доверяет это нанятому им адвокату.

Причин, предположительно, может быть несколько. Во-первых, допустим, что Стейнбек – стопроцентный американец и хорошо понимает правила существования в мире бизнеса. И что у него, как у порядочного янки, был, условно говоря, свой личный адвокат, и потому вмешательство адвокатов посторонних, не получивших от него на это полномочий, вызвало у него вполне естественное желание устроить им приличную трепку. Что он и учинил. Но тогда это, пожалуй, слишком мелко и меркантильно для человека, который спустя семь лет получит Нобелевскую премию «за реалистический и поэтический дар, сочетающийся с мягким юмором и острым социальным видением».



Во-вторых, допустим на мгновение, что Стейнбек действительно не понимал структуры литературного процесса, взаимоотношений в нем как элементов этой структуры категорий «автор» - «критик» - «читатель». Особенно отношения к последней категории – читателю. Но в том же письме редактору писатель вполне отчетливо выражает полное понимание того, что искусство не существует для искусства, что автор пишет для читателя, что он, Стейнбек, с абсолютным уважением относится к праву читателя понимать или не понимать, принимать или не принимать написанное им: «Это просто книга; я льщу себя надеждой, что она интересна и до известной степени поучительна в том смысле, в каком для меня самого поучительной была работа над ней». Нет, видимо, «острое социальное видение» было присуще Стейнбеку во всей его полноте.

Остается еще одно предположение, а именно – статьи в вышеупомянутом журнале и предложение их обсудить стало последней каплей в дрящемся уже много лет конфликте между Стейнбеком и американской литературной критикой. Писатель просто не выдержал обычной американской журналистской беспардонности и взорвался, уже не выбирая выражений. Отнюдь, поскольку хорошо известно, что «серьезная критика не скупилась на самые лестные эпитеты» по поводу «Гроздьев гнева». <sup>7</sup> Правда, американские исследователи творческого пути Стейнбека постоянно упоминают о том, что «Стейнбек долго и несправедливо страдал от пера критиков, создававших свои „пантеоны” и проводивших неспешные сравнения между ним и двумя другими „гигантами” Америки второй четверти столетия, Хемингуэем и Фицджеральдом, которые оба занимались в основном самими собой и постоянной востребованностью публикой своих персон. Они также не совсем неохотно делали свои закулисные замечания о творчестве Стейнбека, считая его как „безыскусственным, простым”, так и „лишенным стиля”, и посмеиваясь над „обыденностью его прозы в обыденных романах, описывающих жизнь обычных людей”» <sup>8</sup>. Или же, что «многие годы его критики обращали внимание на его вопиющие недостатки, и, несмотря на аргументы его защитников, многие читатели считают его испорченным, потакающим своим желаниям писателем, с которым в дальнейшем не возникает желания общаться» <sup>9</sup>.

Стейнбек все это время, как отмечают те же исследователи, отнюдь не молчал. Он активно возражал, он пытался разъяснить свою позицию, тем более, что в подавляющем большинстве случаев поводом для разногласий служили вовсе не эстетические моменты. «Интересно, - писал Джон Стейнбек в 1950 году, - что многие критики вместо того, чтобы высказывать замечания, склоняются к предъявлению обвинений. Не замечено, что я нахожу правомерным понимать человека как животное прежде, чем буду готов узнать его как человека. Меня обвиняют в том, что я вызвал гнев представителей своего племени, причислив их к какому-то племени вообще. И как часто отдельные защитники используют мои работы в качестве „испорченного телефона” для своих собственных идей!» <sup>10</sup>. А в 1952 году во вступлении к роману «К востоку от рая» Стейнбек пишет: «Книгой сперва завладевают не читатели, а «зубры»—редакторы, издатели, критики, рекламщики. Ее швыряют от одного к другому, кроят и перекраивают, а то и четвертуют. А несчастному автору ничего не остается, как принять оборонительную стойку», после чего создает очень колоритную картину типичных мучений автора в лапах издателя, корректора, критика. <sup>11</sup>

Таким образом, письмо 1955 года было не первой попыткой Стейнбека высказать свое отношение к критике, достаточно насолившей ему. Оно было самым откровенным

---

7 Гиленсон Б. Стейнбек//Зарубежные писатели. Библиографический словарь. В 2-х частях. Ч.2. М., 1997, С.274.

8 Edric R. The Engaged Artist. //Spectator - L., 2002. - Vol. 288, 1954, p.38

9 Aaron, Daniel. The Radical Humanism of John Steinbeck: The Grapes of Wrath Thirty Years Later.” - Saturday Review, LI (September 23, 1968), pp.26-27

10 McCarthy P. John Steinbeck. - N.Y.: Ungar, 1980

11 Писатели США о литературе. Том 2. М., 1982, С.208-210.

и самым, скажем, нелитературным выражением мыслей писателя по поводу неоднозначности литературного процесса как такового и его, Стейнбека, положения в нем.

Вероятно, истинной причиной конфликта между писателем и критикой стала не предполагаемая нетерпимость Стейнбека к критике его произведений. Писатель, будучи автором уже не одного художественного произведения, достаточно хорошо изучил человеческую природу и знал о существовании разных типов людей, в том числе – не очень умных, не очень талантливых, не очень добрых. Вряд ли бы наличие таких людей в литературно-критической среде вызвало бы у него удивление. Речь шла все-таки об определенных методологических установках. Речь шла о «правильных» правилах литературной игры. То есть, о том, о чем пишет современный исследователь: «Поскольку критик включается в отношение «писатель – произведение – читатель», постольку его деятельность подвергается регулированию, кроме художественно-эстетических нормативных ценностей, и нравственными нормами, которые также имеют ценностный характер. Критик имеет дело не просто с произведением как таковым, а с продуктом сложной творческой деятельности писателя. Через произведение он как-то относится и к его автору».<sup>12</sup>

И в этом свете, пожалуй, правильно будет оценить эскапады Джона Стейнбека именно как стремление установить моральные нормы в отношениях литераторов. Он боролся за право оставаться личностью, а не просто фамилией на обложке книги, человеком, а не торговой маркой. И то обстоятельство, что Стейнбек в этой борьбе иной раз использовал методы шоковой терапии, в конечном счете привело к нужному результату: литературная репутация писателя возросла настолько, что в 1962 году Нобелевский комитет признал его достойным присуждения премии по литературе.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. В 13-ти тт. М., 1953-1959, Т.2, С. 562.
2. Гиленсон Б. Стейнбек//Зарубежные писатели. Библиографический словарь. В 2-х частях. Ч.2. М., 1997, С.274.
3. Гром'як Р. Методологические основы литературно-художественной критики// Давне і сучасне. Тернопіль, 1997, С.146.
4. Писатели США о литературе. Том 2. М., 1982, С.208-210.
5. Стейнбек Д. Письмо о критике//Писатели США о литературе. Сб. статей. М., „ Прогресс”, 1974,С.310.
6. Эко Умберто. Пять эссе на темы этики. СПб., 2003, С.21-22.
7. Aaron, Daniel. The Radical Humanism of John Steinbeck: The Grapes of Wrath Thirty Years Later.” - Saturday Review, LI (September 23, 1968), pp.26-27
8. Edric R. The Engaged Artist. //Spectator - L., 2002. - Vol. 288, 1954, p.38
9. Jarrell Randall. The Age of Criticism. – In: Poetry and the Age. L., 1955, p.73.
10. McCarthy P. John Steinbeck. - N.Y.: Ungar, 1980
11. The Arts and The Public. – Chicago, 1967, p.49.

---

<sup>12</sup> Гром'як Р. Методологические основы литературно-художественной критики// Давне і сучасне. Тернопіль, 1997, С.146.

*Ірина КОХАНСЬКА*

© 2005

**СМЕРТЬ ТА ЇЇ ПОСТАТІ В РОМАНІ Е.ХЕМІНГВЕЯ  
“ПО КОМУ ПОДЗВІН”**

Тема смерті була чи не провідною у творчості Ернеста Хемінгвея. Він вважав, що варто цікавитись смертю за життя, а не відганяти навіть думку про неї, у марному сподіванні, що смерті не існує, а тоді раптом дізнатись про неї в свою останню годину. [9, 21] Смерть прямо чи опосередковано з'являється мало не в кожному його творі. Перша збірка оповідань “За нашого часу” оповита смертю та жахами Першої світової війни. Ця ж тема є домінантною у романі “Прощавай, зброе” та збірках оповідань “Чоловіки без жінок” та “Переможець нічого не здобуває”. Теоретичне осмислення цього феномену людської екзистенції Хемінгвей пропонує також у документальних працях “Смерть по-полудні” та “Зелені узгір'я Африки”. Смертю головних героїв закінчуються оповідання 1936 року: “Столиця світу”, “Сніги Кіліманджаро”, “Недовге щастя Френсіса Мекомбера” та роман “Маєш і не маєш”. Знаком смерті позначені твори іспанського періоду, зокібна оповідання “Метелик і танк”, “Ніхто не вмирає!”, “Ніч перед боєм”, “Пам'яті американців, що загинули в Іспанії” та роман “По кому подзвін”. Не зрікається цієї теми митець і наприкінці своєї письменницької кар'єри та відповідно свого життя, коли на ньому самому уже лежав карб смерті, і звертається до неї у романах “За річкою, в затінку дерев” та посмертно виданому “Острови в океані”. Письменник настільки всебічно і ґрунтовно вивчив і описав феномен смерті, що це дало підстави Джері Бренеру заявити: “Те, що двадцять зробили з табу сексу, Хемінгвей сам намагався зробити з табу смерті: зреволюціонізувати нашу думку про неї і відношення до неї”. [11, 70] Критики навіть заявляли про письменникову одержимість смертю.

На початку своєї письменницької діяльності Хемінгвей цікавився смертю насильницькою, бо як кожен початківець починав з найпростішого, “а чи не найпростіше і найсуттєвіше з усього – насильницька смерть. Вона позбавлена ускладнень, які супроводжують смерть від хвороби, чи так звану природну смерть, або ж кончину друга або будь-кого, кого ти любив чи ненавидів...” [9, 7]. Як доброволець Американського Червоного Хреста, Хемінгвей побував під час Першої світової війни на італійському фронті, де мав можливість бачити насильницьку смерть на власні очі, а коли “війни скінчилися” [9, 7], то письменник наїзджав до Іспанії, де продовжував свої спостереження над “найпростішою смертю” на арені для бою биків. Т.Денисова вважає, що кориди цікавила Хемінгвея як можливість “вивчати” людину, що раз у раз стикається зі смертю, вивіряючи нею життя [4, 681]. Довгі роки він був палким прихильником кориди, цього своєрідного мікрокосму життя і смерті і свою любов до цього мистецтва він змалював на сторінках книг “Смерть по-полудні”, “І сонце сходить”, “Небезпечне літо”, “Столиця світу” та інших. Матадор, який протягом всього спектаклю кориди балансував між життям і смертю, став “героєм кодексу” багатьох творів Хемінгвея. Саме той факт, що матадор виступає, дивлячись у вічі смерті, приваблював письменника чи не найбільше; бо він міркував, що якби ми не були свідомі того, що колись помremo, то ніщо в житті не було

б насправді ризикованим і нічого б було втрачати. Згідно з логікою тексту “Смерті по-полудні” інтегральність людини вимірюється її здатністю завжди жити співвідносно до смерті, кидаючи їй виклик своїм способом життя, яке базується на принципах моральності. Жити між життям і смертю, бути свідомим присутності обидвох і в той же час керуватися моральним почуттям того, що правильно, а що – ні і бути спроможним відчувати різницю між цим – це той принцип, згідно з яким треба жити.

Архетип смерті у творах автора не замикається виключно на зображенні насильницької смерті. Письменник іде далі, ламаючи усталені стереотипи описів смерті. Богдан Тихолоз зазначає, що, найчастіше Хемінгвей вдається до таких варіантів смерті, як: убивство, смерть в бою і самогубство (перші дві з них є насильницькими), “природну смерть <...> митець чи то не вважав гідною художнього зображення, чи то не мав змоги спостерігати на власні очі” [8, 297]. Проте, у цьому аспекті з автором важко погодитись. Очевидно, що смерті природній Хемінгвей присвятив значно менше уваги, аніж смерті насильницькій чи суїциду, але заперечувати присутність її на сторінках книг – безпідставно. Смерть від хвороби – це смерть природна. А саме від хвороби помирає письменник Гаррі у “Снігах Кіліманджаро” та полковник Кантуелл у “За річкою, в затінку дерев”. У пологах помирає Кетрін у “Прощавай, зброе”. Так, дійсно, Хемінгвей, як правило, поминає опис самого моменту природної смерті, Але це ж і є знаменитий “хемінгвейвський айсберг”: оминувши все, що тільки можливо оминувти і залишити над водою лише одну восьму.

У своїх творах Хемінгвей звертається не лише до смерті тілесної, а й духовної: коли організм фізично існує, та всередині нього – безмежна пустка. Багато персонажів “втраченого покоління” були мертвими всередині. Жан-П’єр Рішар, аналізуючи книгу Франсуа-Рене Шатобріана “Сповідь із-за гробу”, перелічує три головні постаті живих суб’єктів, “застиглих на березі свого закінчення”: мумія, тілесний покров та привид [1, 219]. Мумія – це нерозкладений труп, тіло, що застигло в момент розпаду його на порошок, “яке неначе завдяки магії затрималося на березі власної руїни” [1, 220]. Протримується лише структура, сув’язь нервів і мускулів, а всередині – тільки безладдя, запилюжений розклад. Два основоположні атрибути муміфікованого життя – це анахронізм і безсилля. “Всередині вражена безсиллям”, мумія “страждає від паралічу”, який не дозволяє їй іти у світ, крокувати у майбутнє [1, 221]. Привид – це істота, якою торкнулась смерть, він вже мовби зримо охоплений неприсутністю. Худорлявість, запалість щік, мовчазність, утрата зору, знелюднення тіла (яке вже стало “чимось”), напівзагублена в тіні білість – це атрибути негативного існування привида. “Нематеріальний, але видимий; мовчазний, але активний – він прослизає під поглядом, водночас є і немає”. [1, 221] Третя постать двозначного стану істоти, що знаходиться на межі смерті, характеризується життям, яке нездатне триматися, але якому дали “корсет”, що утримує його прямим. Затримати таким чином процес внутрішнього псування неможливо, однак зовнішність зберігається. Збереження здійснюється засобом автоматизації і зміцнення того, що поверхове в існуванні (ритуали, шаблонність, усталені манери). Є тільки “шкаралупа”, тілесна оболонка, яка внутрішньо перетворюється на порошок. [1, 222] Отож, спираючись на таку класифікацію нематеріальних смертей Шатобріана, ми схильні думати, що найчастіше Хемінгвей вдається до зображення мумії, внутрішньо безсилої істоти, спустошеної і закінченої. Мумії – головні персонажі оповідань “Містер і місіс Елліоти”, “Кралина мати”, “Повернення солдата”, шлейф мумій в образі багатіїв прогулюється на яхтах сторінками “Маєш і не маєш” і т.д.

Отож, превалюючими посталями смерті в творах Хемінгвея є: смерть в бою, убивство, суїцид, природна смерть (смерть від хвороби), та муміфікація. У руслі таких роздумів над цією проблемою надзвичайно цікавим є роман “По кому подзвін”, оскільки саме в ньому закумуляовано всі п’ять видів смертей. Цей роман є чи не найяскравішим прикладом Хемінгвеевої зацікавленості кінцем людського існування. Він настільки насичений смертями, що є фактично їх згустком.

Розпочнемо з вбивства. На сторінках роману багато і часто вбивають, глибоко задумуються над доцільністю такого способу вкорочення віку. Для одних персонажів – це неприйнятно, для інших – цілком природно, а деяким це навіть приносить задоволення. Ансельмо, один із найулюбленіших персонажів роману ненавидить убивство і, хоча, він розуміє, що без цього не виграти війни, все ж він дуже неохоче на це йде і опісля страшенно картає себе. Він говорить про це з Джорданом:

„— Тобі доводилось вбивати? — спитав Роберт Джордан.

— Так. Кілька разів. Але не радо. По-моєму, людей убивати — гріх. Навіть якщо це фашисти, яких ми повинні вбивати. Я проти того, щоб убивати людей. Я вважаю, що позбавляти людину життя — то не жарт [10, 40]. Ансельмо переконаний, що на війні треба вбивати, але в нього є ще його власні думки з цього приводу. Він не хоче вбивати ані єпископів, ані поміщиків. Старий вважає, що найкращий спосіб приборкати ворогів це примусити їх працювати день у день ціле життя, щоб вони зрозуміли, для чого народжується людина. „Нехай сплять там, де ми спимо. Нехай їдять те, що ми їмо. І, найголовніше, нехай працюють. Це була б їм наука” [10, 41]. Ансельмо міркує, що їхня смерть нікого не навчить, що винищити їх не можна, бо з їхнього насіння виростуть інші, ще лютіші, бо вбивство породжує інші вбивства, зло породжує зло. Подібні думки снують в голові цього безграмотного філософа-гуманіста, коли він стежить за вартовими на тартаку. Йому неприємно думати про те, що їх доведеться убити, бо він бачить, що вони такі ж самі люди, як і вони, такі самі бідняки. „Ці люди не фашисти. Я називаю їх так, але вони не фашисти” [10, 172]. Керуючись базовими принципами християнської етики, Ансельмо шукає інших виходів із ситуації, яка спонукає вбивати, проте марно, бо війна – жорстока річ і по-іншому не можливо у ній перемогти. І він, свідомий того, що вбивати гріх, бере на себе цей гріх і ми бачимо, як важко йому це дається. Ми бачимо, як після вбивства вартового по сивій щетині старого котяться сльози. Всім своїм образом, всіма своїми почуттями, переживаннями і поглядами він протистоїть військовому врегулюванню конфліктів, яке призводить до масових вбивств та знецінення людського життя.

Джордан, головний герой роману — теж противник убивств і, хоча, зовні він намагається показати, як холодно він до цього ставиться, проте думки не дають йому спокою: „не можна вірити в убивство <...> і ніхто не має права відбирати в людини життя, якщо тільки це не робиться заради того, щоб запобігти ще більшому лихові” [10, 263]. Джордан упевнений, що якщо вірити в убивство, то все помилка з самого початку. Після того, як він був змушений пристрелити фашистського кавалериста, який через недбалість вартового заїхав прямо до них в табір, його терзають муки сумління. Він раз-у-раз подумки зізнається собі, що на війні завжди вбиваєш не того, кого хочеш, шкодує про вчинене і заставляє себе облишити думати про це. „Але облишити це було не так легко” [10, 263].

Неприйняття вбивства та небажання брати до рук зброю непрямо висловлюється й Андресом у його внутрішніх медитаціях по дорозі до штабу Гольца. До останньої хвилини він був упевнений, що прийматиме участь у завтрашньому бою (і змирився з цим), але Джордан відправляє його з донесенням до штабу і “він пам’ятав те почуття полегкості, що охопило його, коли Inglés сказав, що доручає йому доправити пакет” [10, 313]. І Андрес подумки порівнює це почуття із тим, знаним з дитинства, коли вранці в день сільського свята, він прокидався і чув, що перещить дощ, а, отже, ігрищ з биками не буде. Цілий рік чекав він того моменту, коли бик вийде на арену і можна буде з ним поборотись і завжди виходив він переможцем із тих змагань і все ж, він отримував невимовне полегшення, коли цього робити не доводилось. І ті хлопчачі почуття суголосні настроям дорослого Андреса, який, прямуючи до республіканських позицій, знає, що завтра йому не доведеться вбивати. Це не страх, не бігство, а це неприйняття вбивства як такого.

Є у „По кому подзвін” й персонажі, що знаходять у вбивстві втіху, навіть насолоду. Один з них - Агустін. Він навіть не замислюється над тим, що можна по-іншому залаго-

дити назрілий конфлікт, не вдаючись до масових вбивств. Цей персонаж переконаний, що треба розстріляти “силу-силенну” [10, 249] людей, щоб домогтись цілковитої перемоги. “Я б їм знайшов працю <...> Стрибати з літаків без парашута, — сказав Агустін, і очі його заблищали. — Це для тих, кого ми пожаліємо. А решту — поприбивати цвяхами до парканів” [10, 250]. У передчутті вбивства він відчувається “як та кобила, що чекає в загорі на жеребця” [10, 250].

Пабло взагалі схильний до отримання маніакального задоволення від вбивства. Взяти хоча б ретельно продумане, шизофренічно витончене холоднокровне вбивство безбройних фалангістів, для забою яких люди Пабло використовували... ціпи, чабанські гирлиги, дрючки, дерев’яні вила та серпи. Циган каже про свого ватажка: „Він стільки людей убив, більше, ніж холера. На початку війни Пабло вбив більше людей, ніж тиф” [10, с.28]. Так само холоднокровно вбиває Пабло людей із сусіднього загону, які допомогли їм у підриві мосту. І коли у таборі заходить мова про боягузство та “розкислість” Пабло, циган глибокодумно зауважує, що це від того, що він стільки вбивав. Надмірна жорстокість, нічим невинуваті криваві розправи привели Пабло до внутрішнього спустошення, до страху перед смертю, яка вже наклала на нього своє тавро. Він вже не піклується про добробут свого внутрішнього стану, а лише про зовнішню оболонку, про збереження самого життя і його благ. І врешті-решт він перетворюється на мумію (про це мова піде пізніше).

З вбивством зв’язані і жіночі персонажі роману. Бере до рук зброю Пілар, щоб стати до бою і вбивати ворогів. Вона теж усвідомлює необхідність такого вибору, та жорстокі, невинуваті вбивства – для неї неприйнятні. Пілар згадує, що ніколи не почувалась так погано, як у той день, коли загін Пабло влаштував кривавий спектакль розправи над фашистами і той день був найгіршим у її житті. Марія, кохана Джордана, стає свідком вбивства своїх батьків. У Хоакіна, хлопчика із загону Ель Сордо, теж винищено всю родину.

Всі без винятку персонажі роману були причетні до вбивства: або вбивали самі, або були вбиті, або були свідками вбивств. Радянське літературознавство розглядало відношення персонажів до вбивств як критерій поділу їх на позитивних та негативних. Звісно, що такий однобокий підхід був зумовлений ідеологічними чинниками. Якщо траплялось так, що вбивали безпідставно “червоні”, то критики СРСР говорили про ідейне навантаження тих вбивств або намагались спростувати достовірність епізодів (що, до речі, цілком безпідставно, бо художній роман – не історична хроніка). “Жорстокість республіканців, як правило, обумовлена вищою необхідністю. Не їх вина, що боротьба за республіку вимушено приймає жорстокі форми. <...> Цілком інший вигляд має у “По кому подзвін” жорстокість фашистів. Ні про яку гуманність, ні про які вищі цілі тут і мови не може бути”, – вважає Ю.Лідський [7, 345-346]. Т.Денисова запевняє, що жорстокість Пабло в епізоді розправи з фалангістами – це жорстокість анархістів. Авторка ґрунтує своє твердження на сепаратизації анархістів та республіканців, але це невірно, бо ці дві течії є взаємопов’язаними складовими “лівого” табору. І навіть якщо розглядати ситуацію з погляду такого поділу, то діяння анархістів однаково кидають тінь на всіх республіканців, вони ж бо боролися під одними “стягами”. До того ж, Денисова вважає, що розповіді про страту фашистів протистоїть і навіть обумовлює її уривок, у якому розповідається про наругу, вчинену фашистами над Марією та її батьками [4, 658]. Інтерпретуючи жорстокість вбивств у вставній новелі, Лідський іде ще далі, стверджуючи, що їй протиставлена не лише розповідь Марії, а й оповідь Хоакіна про розправу фашистів над його сім’єю, жорстокість фашистів у сцені останнього бою Ель Сордо й історія загибелі Джордана. “Весь роман, вся історія Джордана утворює колосальну противагу вставній новелі...” [7, 366]. Автор не лише асимілює силу емоційних вражень, отриманих після прочитання вставної новели та після розповідей Марії й Хоакіна, а й вважає, що останні більш емоційно насичені. Звісно, і цілком природно, що кожне прочитання є глибоко суб’єктивним (таким було і прочитання Лідського), проте сумнівно, що назбиралось би багато сучасних

сторонників точки зору цього автора, бо таких жахів, які викладені на тридцяти сторінках вставної новели, ми не зустрічаємо в книзі більше ніде. Протистоять вищезгаданим точкам зору позиції Р.Доценка, Б.Гіленсона і М.Рейнольдса (які поділяємо і ми). Доценко переконаний, що Хемінгвей, сам очевидець і учасник тих подій, не був вузько-тенденційний в осуді франкістської фаланги і бачив, (“не міг не бачити й не говорити про це, бо любов дає великі права й накладає великі обов’язки”), слабкість республіканського табору [5, 158]. Автор констатує, що поруч із розповіддю Марії про звирячість фалангістів наче для рівноваги вміщено сповідь Пілар про те, як нелюдськи повівся з переможеними в маленькому містечку керівник партизанського загону Пабло. Тобто, Р.Доценко теж намагається врівноважити розповіді, та зміщує акценти цієї рівноваги. Він не шукає виправдання вставній новелі, щоб зняти негативне враження, а, навпаки, жорстокість фашистів врівноважує цією новелою (жорстокістю республіканців). Б.Гіленсон теж вважає, що Хемінгвей не закриває очі на те, що в ході війни і республіканці чинили жорстокості і міркує, що страшний епізод вбивства фашистів взагалі не врівноважений аналогічною сценою франкістського терору. Йому протиставлені лише спорадичні спогади про фашистські звірства [2, 135-136]. Рейнольдс також упевнений, що всі епізоди фашистських розправ приглушені вражаючою історією про перший день революції в містечку Пабло, де селяни у приступі примітивної п’яної злоби забивали до смерті фашистів [14]. В центрі уваги цієї розвідки не стоять ідеологічні та політичні чинники і тому в руслі таких роздумів про смерть не є суттєвим чи вбивця фашист чи республіканець. Головне – самий підхід, відношення до вбивства, його доцільність та Хемінгвееве бачення проблеми.

Траплялись у романі й такі вбивства, які вбивствами важко назвати. Джордан пристрелює свого важко пораненого друга-підричника Кашкіна, який сам просить його про це. Виконавши останнє прохання друга, головний герой соромиться свого вчинку, уникає розмов про це, а то й взагалі йде на обман, розповідаючи партизанам, що Кашкін застрелився сам, проте це вбивство – скоріш гуманна ефтаназія, аніж жорстокий вчинок. Подібним чином добиває лейтенант Беррендо Хоакіна, який важко поранений і вже безсвідомий, заливається кров’ю. Зауважмо, що до акту вищезгаданої ефтаназії вдається фашист, ворог (якого радянські критики охрестили лицеміром, жорстоким вбивцею). “Лейтенант Беррендо перехрестився, а потім вистрелив Хоакінові в потилицю так само швидко й обережно <...> як Сордо, коли добивав пораненого коня” [10, 279]. Недарма Хемінгвей вдався тут до такого порівняння. Ель Сордо пристрелює свого вірного скакуна, якого любив і лелівав і в той фатальний постріл він вклав всю свою ніжність, на яку був здатен. І Беррендо, відчуваючи співчуття до вмираючого юнака, ще зовсім дитини, стріляє в нього не як у ворога, а як у людину, яку позбавляє передсмертних мук. Хемінгвей асимілює ворожі табори перед обличчям смерті і для тих і для інших війна – “страшна річ” [10, 279]. Радянське трактування образу Беррендо в цьому епізоді з наголосом на іронічній конотації слова “обережно” (вистрелив) цілком безпідставне. Він здатен на співчуття, переживання, смуток, і, вбиваючи Хоакіна, він керувався тими ж людськими пориваннями, що і Джордан, коли стріляв у Кашкіна і Ель Сордо, коли вбивав пораненого коня.

Атмосфера насильницького винищення життя наскрізно пронизує “По кому подзвін”. Показом бруталності, кровопролиття Хемінгвей прагне породити нашу ненависть до цього жорстокого акту. Він тяжіє до іманентної та послідовної дегероїзації вбивств, навіть ідейно забарвлених та ситуативно вмотивованих. І в кожному слові в книзі, в кожній думці автора вчувається настрій Філіпа з “П’ятої колони”, якому найбільше хотілося “ніколи більше, повік, не вбивати жодної людини, однаково кого і за що” [9, 525].

“По кому подзвін” як роман про війну не міг поминути таку форму смерті як смерть у бою. На сторінках книги в бою гинуть Ансельмо, Ель Сордо та його загін, Еладіо, Хуліан (друг лейтенанта Беррендо), фашистський капітан Мора та фашистські вартові, смертельні поранення в бою отримують Джордан та Фернандо. Смерть Ансельмо набу-

ває насиченого героїчного забарвлення. І те, як глибоко це вразило Джордана, промовисто свідчить про візію цієї загибелі самим автором. Ансельмо, самотній старий, який присвятив своє життя боротьбі за республіку, який не мав нікого і нічого в цьому світі крім справи, віддав за неї своє життя. І ось він лежить “долілиць за білим придорожним каменем” і мертвим він “здається дуже маленьким” [10, 382]. гине в бою Ель Сордо та весь його загін. Гинуть мужньо, дивлячись смерті прямо у вічі, бо ж слово “смерть” “не означало нічого, воно не викликало ніякої картини перед очима, як не викликало й страху” [10, 270]. Загін гідно боровся до останнього подиху і поліг під кулями літаків. Драматично напружений, героїчно насичений, цей епізод вважається одним із найсильніших моментів книги, “своєрідний апофеоз, велична картина, визначальними в якій являються епічні ноти” [7, 317].

Смерть Хуліана глибоко вражає його друга, фашистського лейтенанта Беррендо. І хоч ідеологічно заангажована радянська критика тлумачила образ Беррендо як негативний, а його почуття відповідно як фальшиві, та власне саме цей образ із всіх фашистських персонажів роману, напевно, найбільше апелює до читача. Справжністю переживань та почуттів, нетерпимістю до війни як такої, людяністю, він здобуває симпатію читачів (але не критиків!), а відтак, наче асимілюється з республіканськими героями роману і уособлює Хемінгвееву загальногуманістичну тенденцію та ненависть до війн. І те, що саме він опиняється під прицілом Джордана на останній сторінці книги свідчить про те, що на війні завжди вбиваєш не того, кого хочеш, або скоріш вбиваєш, але зовсім того не хочеш, а не як це тлумачила радянська критика. Мовляв, це знаково, що саме Беррендо стане жертвою Джордана, бо він несе таке негативне навантаження (уособлення звіриної сутності фашизму), що епізод навіть набуває через це символічності. Але як вже було відмічено, герой насправді не такий негативний, як це собі вигадали радянські літературознавці. Тож, смерть Хуліана, проціджена через сприйняття його друга, видається нам такою ж трагічною, як і загибель Ансельмо чи Ель Сордо. На противагу цій смерті, кінчина капітана Мора подана як комічна. Та і вся його поведінка – цілковите блюзнірство. Обсипаючи прокльонами “червоних”, він хизується своєю показною сміливістю перед підлеглими і врешті-решт гине від руки Ель Сордо. І його нітрішки не жаліє. Знову ж тому, що його не жаліє Беррендо, персонаж, який значно впливає на формування читачької думки.

Під час бою на мості гинуть і Еладіо, і фашистські вартівці (за якими день перед тим спостерігав Ансельмо і думав, як йому не хочеться їх вбивати, а доведеться), смертельно поранений Фернандо і Джордан. Смерть в бою зображена в основному співчутливо і героїчно насичено (за винятком смерті фашистського капітана). І про кожного полеглого в бою залишиться пам'ять в серцях тих, хто залишився в живих.

Смерть у формі суїциду співвідноситься із чотирма персонажами роману: батьком Джордана, самим Джорданом, Марією та Карковим. Неодноразово на сторінках книги задумується головний герой над цією проблемою, намагаючись оцінити вчинок батька, який покінчив життя самогубством: “Кожен має право зробити те, що зробив батько, думав він. Та це недобрий вчинок. Я розумію його, але схвалити не можу. <...> А втім, він не був сучий син. Він був просто боягуз, а це найбільше нещастя, яке може спіткати чоловіка” [10, 291-292]. Хемінгвей сам намагався розібратись у тому, як він ставиться до суїциду свого батька і ці роздуми автора знайшли вияв у внутрішніх диспутах Роберта Джордана. Хемінгвей “відчував потребу етично кваліфікувати цей вчинок, дати оцінку припустимості такого виходу зі скрутної ситуації” [8, 299]. Джордан соромиться батька, він думає, як ніяково буде їм з дідусем, коли вони в потойбічному світі зустрінуться з батьком, який так негідно закінчив своє життя [10, 291]. Він навіть на може розказати Марії та іншим партизанам про справжні мотиви батькового суїциду:

- Можна запитати, як він помер?
- Він застрелився.
- Щоб уникнути тортур?



– Так, – сказав Роберт Джордан. – Щоб уникнути тортур” [10, 62]. Батько Джордана – єдиний персонаж “По кому подзвін”, який таки вдався до самогубства; всі інші персонажі, дотичні до цієї проблеми, лише мали такий намір, проте не здійснили його. Карков готовий накласти на себе руки, якщо потрапить в полон. Він завжди носить з собою отруту: “треба тільки взяти ріжок лацкана в рот, отак, роздушити ампулу зубами й ковтнути” [10, 209]. І Марія має завжди при собі бритву і теж готова вчинити самогубство, щоб не потрапити ворогам у руки: “Пілар каже, треба різонуть отут, під самим вухом і провести сюди. <...> І вона каже, що це не боляче, треба тільки міцно натиснути <...> і одразу ж вести вниз” [10, 153]. Ці два персонажі повсякчас готові до побачення з смертю у формі суїциду, якщо до неї їх підштовхнуть обставини. Сам Джордан, залишившись поранений прикривати відступ своїх друзів-партизан, замислюється над можливістю такого екзистенційного виходу. Знемагаючи від болю, він думає: “Я не хочу робити того, що зробив мій батько. Я зроблю, якщо треба буде, але краще б не було потреби. <...> а може все ж зробити це зразу? <...> Слухай, як я це зроблю, ти мене зрозумієш, еге? До кого це ти говорив? <...> Мабуть, до дідуся” [10, 403]. І все ж він не зважується на цей крок, обираючи бути вбитим, аніж самому накласти на себе руки. Неможливо погодитись із думкою, висловленою Сеокво Квон про те, що хоча суїцид Джордана не вписаний у рамки сюжету роману, проте він підрозумівається [12, 107]. Фінальні думки Джордана аж ніяк до цього не схиляються. Очевидно і цілком правомірно, що саме відношення до самогубства головний герой переглядає, проте не приймає цей вихід для себе. Напружена ситуація, непосильна біль від внутрішньої кровотечі у нозі штовхала його до цього вибору, та “він тепер цілком володів собою” [10, 404]. Та ця гостра біль, ця безвихідна ситуація, в якій він опинився, дає йому глибоке розуміння того, що іноді суїцид – єдиноможливий вихід із скрутних обставин і тому неприйнятність батькового вчинку і глибоке презирство до його вибору значно знижується до кінця роману. Отож, Хемінгвей приходить до переоцінки та перегляду своєї концепції самовбивства у цьому романі, толералізуючи позицію головного героя, але самого цього героя самовбивцею не робить.

На задньому плані роману із спогадів Пілар виринає ще одна постать смерті: природної кінчини матадора Фініто. Не зважаючи на свій малий зріст, Фініто професійно займається коридою, але саме його малий зріст стає причиною його передчасної смерті. “Йому важко було відхилитись від рога, бо він був невисокий, і ріг майже завжди зачіпав його боком” [10, 168]. З року в рік, отримуючи удар за ударом, страждаючи від сухот, він повільно здавався. Коли в клубі його імені влаштовують бенкет на його честь, він приходить і веде себе як годиться і посміхається як годиться і ніхто (крім Пілар) не бачить як “він раз у раз підносив хусточку до рота й спльовував у неї кров...” [10, 166]. Незадовго потому він помирає. Пілар з сумом згадує його хоробрість, його серйозність (бо він ніколи не жартував), його нелегку долю. Ця постать смерті не героїзована, на відміну від смерті в бою. Бо ж що може бути захопливого у смерті у “власному ліжку”? (вислів Тихолоза). Але Хемінгвей і не мав наміру надавати природній смерті героїчного пафосу, вона виконує зовсім іншу функцію в романі: містить соціальну конотацію. Суспільство, а власне суспільна ієрархія, підштовхнула Фініто до вибору саме цієї професії, а отже, суспільство привело його до передчасної смерті. “У цій країні <...> жоден бідняк не може мати надії на заробіток, якщо тільки він не злочинець <...>, не тореадор і не тенор в опері!” Щоб стати тореадором треба пройти довгий шлях: змалку мандрувати по ярмарках, щоб оволодіти мистецтвом, їздити під лавами у вагонах третього класу, бо немає грошей на квиток, та лежати там “у бруді й пилюці, серед свіжих і висохлих плювків...” [10, 165]. Проїшовши цей шлях, Фініто стає майстерним тореадором, здобуває славу і заробляє чималі гроші, та жити і насолоджуватись цим всім вже немає коли. Змалюванням цієї смерті Хемінгвей висловлює свій протест проти суспільства, яке породжує такі смерті, та все ж автор торкається цієї теми лише побіжно, бо ж головна тема не в тому, та й Фініто далеко не головний персонаж.

І, накінець, остання постать смерті вималювана в романі – смерть внутрішня. Найяскравішим репрезентантом муміфікованого існування є безперечно Андре Марті. Сама зовнішність цього персонажа доводить його давню мертвість: “в його землистому обличчі, <...> було щось мертвотне. <...> Здавалось, ніби воно виліплене з того бруду, який буває під пазурами в дуже старого лева” [10, 357]. І “водяво-сірі очі”, які розглядали усіх і усе з доскіпливою підозрою, аж ніяк не імплікують, що у цьому тілі ще теплиться життя. Обіймаючи високу політичну посаду, він має право втручатися у будь-які військові справи і користується цим якнайширше, насичуючи своє “невситиме честолобство” [10, с.357]. Він сидить над картою в своєму кабінеті, тицяючи пальцями в будь-які місця на ній, переконаний, що саме вони є вразливими ділянками фронту і сотні, а то й тисячі солдат йдуть на вірну загибель, або ж виконують завдання, яке не приносить ніякої користі. Божевільним називають його у його ж таки штабі. Він підозрює всіх і кожного, керуючись переконанням, що “довіряти не можна нікому. Нікому. Й ніколи. Ні дружині. Ні братові. Ні найдавнішому другові. Нікому. Ніколи” [10, 360]. І всіх, кого він вважає ненадійним, він знищує, не власноруч, звісно, а руками офіцерів свого штабу. “Цей старий стільки народу загубив, більше, ніж бубонна чума”, – розповідає капрал, – <...> “І все за політичні справи. <...> Таку чистку робить, краще за сальварсан” [10, 358]. Проте, коли він стикається із людьми сильними, які легко розпізнають його мертву личину, він поступається (як у випадку з Карковим, Гольцем), боїчись ризикувати своєю структурою (тілом), бо ж це єдине, що залишилося мумії від колишньої людини. Його дії спрямовує страх, безсилля, егоїзм, тупість і непомірна жага до влади. Презирство Хемінгвея до мумії, що йменується генералом Андре Марті, безмежне. Воно частково виливається у думках Гольца, який проклинає Марті за всіх людей, яких він вбив; у словах капрала штабу (вищезгадані); у поведінці Каркова.

Інший персонаж, якого вже теж торкнулась смерть – Пабло. Це тіло, що “затрималось на березі власної руїни” [1, 220], вже безсилне й немічне. Воно шукає забуття у пляшці, у конях, у спогадах про власне героїчне минуле. Це, до речі, одна з найважливіших ознак мумії: життя з ретроспекцією у минуле, бо минуле це все, що у неї є, майбутнього їй не дано. Партизани, чиїм ватажком Пабло був від початку руху згадують, що колись він був хоробрий, колись “він робив усе як слід” [10, 28], а тепер він “зовсім розкис. Страшенно боїться смерті” [10, 28] і “волів би вийти у відставку” [10, 28]. Пілар теж зазначає, що на початку війни і перед війною він був справжньою людиною, а тепер “йому – кінець. Чіп витягли і все вино вилилося з бурдюка”. [10, 82] Циган філософськи зауважує, що причиною цього безсилля є, напевно, той факт, що Пабло забагато вбивав. “Пабло убив більше людей, ніж чума” [10, 28]. Зауважмо, майже такі ж слова капрал штабу Андре Марті каже про свого генерала (вище). У Шатобріана надмірна тілесна розпуста призводить до муміфікації [1, 220], у Хемінгвея ж до цього призводить надмірність насильства (вбивства). Колишні мешканці тіл Пабло і Марті покарані за жорстокість. Пабло не лише жорстокий, егоїст і боягуз, а ще й зрадник. Але, зрадивши і втікши, він повертається і кається, бо боїться залишитись сам. Багато (а особливо радянських) критиків розглядали цей персонаж як суперечливий і разом з тим цільний у своїй суперечливості (Б.Грибанов, З.Маянц, І.Кашкін), та не всі схиляються до цієї думки, оскільки безсилля Пабло та його внутрішня спустошеність очевидна і беззаперечна. Ю.Лідський, для прикладу, вважає, що цей персонаж вкрай жорстокий і це призводить до “людської деградації” [7, 312]. Сеокво Квон, аналізуючи гомосексуальні нахили Пабло та його людську дегенерацію, приходять до висновку, що “подзвін” в романі саме по ньому [12, 19]. Пабло хоче повернути собі свою колишню владу ватажка, але у нього замало для цього сил, він хоче володіти Марією, але добитись її теж не може, він ненавидить Джордана, але, боїчись, поступається йому. І хоч, саме він в кінці роману веде за уздечку Маріїного коня, та як справедливо зауважує Д.Затонський, веде він її у той світ, де немає місця таким, як він [6, 506].

Книга настільки переповнена смертями, що читаючи її, здається, можна задихнутись від смраду мерців та живих, від яких теж доноситься запах смерті (за визначенням Пілар цей запах чути від тих, хто стріне смерть найближчим часом). Смерть витає всюди, вона ширяє наче коршун, то у вигляді літаків, то у вигляді травневого снігу і на кожного героя роману вона чатує за найближчим рогом. Широким показом різних постатей смертей в романі Хемінгвей не прагне встановити вбивство як норму, смерть в бою як сакраментальну дійсність, суїцид як єдиноможливий вихід із скрутного становища. Зоображенням безлічі фіналів людської екзистенції автор хоче породити нашу ненависть до неприродної, насильницької смерті, що спричиняється війною (вбивство, смерть в бою); презирство до внутрішньої смерті – муміфікації. Хемінгвей заставляє нас разом з ним переглянути відношення до суїциду та проникнути в сутність суспільної зумовленості природної смерті. Найважливіше місце в конгломераті смертей в “По кому подзвін” займає, звісно, смерть насильницька, заперечуючи право на існування якої, Хемінгвей разом з тим ще раз заявляє про свою ненависть до війн (послідовність цієї ненависті легко простежити від перших кореспонденцій і закінчуючи посмертно виданими творами). Хемінгвей мріє про світ, де немає війн і “По кому подзвін” настільки ж антивоєнний роман, наскільки був і “Прощавай, зброє!”

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 207-226.
2. Гиленсон Б. Эрнест Хемингуэй. Биография писателя. – Москва: Просвещение, 1991. – 192 с.
3. Грибанов Б.Т. Эрнест Хемингуэй: герой и время. – Москва: Художественная литература, 1980. – 256 с.
4. Денисова Т.Н. Післямова //Хемінгвей Е. Твори в 4-х томах. – Київ: Дніпро, 1979-1981. – Т.3. – 654-659.
5. Доценко Р. Хемінгвей якого маємо і не маємо (з нагоди видання “По кому подзвін”) // Вітчизна. – 1971. - №6. – С. 157-164.
6. Затонський Д. “Дзвін” поміж творів Ернеста Хемінгвея //Хемінгвей Е. По кому б’є дзвін (перекл. з англ. М.Пінчевський). – Київ: Радянський письменник, 1969. – С. 489-507.
7. Лидский Ю.А. Творчество Э. Хемингуэя. – Київ: Наукова думка, 1978. – 407 с.
8. Тихолоз Б. Суїцид як прощання і повернення //Молода нація. – 1999. - №12. – С. 296-308.
9. Хемінгвей Е. Твори в 4-х томах. – Київ: Дніпро, 1980. – Т.2. – 694 с.
10. Хемінгвей Е. Твори в 4-х томах. – Київ: Дніпро, 1981. – Т.3. – 663 с.
11. Brenner G. Concealments in Hemingway’s works. – Columbus: Ohio State UP, 1983. – 279p.
12. Kwon S. Ernest Hemingway: Degeneration through violence. – The City University of New York, 1999. – 227 p.
13. Mueller Ch.A. A journey into the heart of man: Hemingway’s humanitarian individualism. – Bowling Green State University, 1977. – 181 p.
14. Reynolds M. Ringing the changes: Hemingway’s bell tolls fifty // <http://www.vgronline.org/viewmedia.php/prmMID/7057>
15. Valdez N.A. The things most definite: death and work in Ernest Hemingway’s nonfiction works. – California State University, 2003. – 75 p.

Ірина ПЛАВУЦЬКА

© 2005

**ПРОБЛЕМА ТЕККЕРЕЇВСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ САТИРИ  
І ГУМОРУ У ЦИКЛІ ЛЕКЦІЙ  
“АНГЛІЙСЬКІ ГУМОРИСТИ XVIII СТ.”**

Вільям Мейкпіс Теккерей належить до реєстру найбільш монументальних постатей світової літератури. Він зазнав слави передусім як один з корифеїв літератури європейського реалізму. При цьому, успадкувавши і творчо розвинувши традиції англійської сатири попередніх епох (Дж. Беньяна, Дж. Свіфта, Г. Філдінга, Дж. Байрона), він виступив засновником того різновиду реалістичної літератури, в якому важливу ідейно-естетичну роль відіграють *сатира* і *гротеск* [2, 130], за допомогою яких письменник викривав внутрішні суперечності англійського суспільства вікторіанської доби, його морально-етичні та соціальні вади.

Значення Теккерей як „найкрупнішого сатирика світової літератури” [1, 6] неодноразово відзначалось дослідниками. Зокрема, В. Івашева, автор першої у східнослов'янському літературознавстві монографії про творчість цього англійського письменника<sup>1</sup> підкреслювала, що „як сатирик Теккерей може бути співставлений лише зі Свіфтом, Батлером та Шоу в Англії, Рабле у Франції, Гете і Гейне в Німеччині і Салтиковим-Щедріним у Росії” [1, 6]. Таку ж високу оцінку досягнень Теккерей-сатирика давав й І.Медянець: „Сатирична література Англії збагатилася світовою сатиру двома крупними іменами, чия сатирична творчість з повним правом може бути віднесена до кращих зразків <...>. Це Джонатан Свіфт і В. Теккерей” [4, 6]<sup>2</sup>. Цей перелік імен і висловлювань можна було б значно продовжити.

На сьогоднішній день наукова теккерейана нараховує не одну сотню позицій і представлена іменами та працями таких дослідників як Т.Е. Крісп, В.Роскоу, І. Тен, Р.Е. Колбі, Р. ля Верньї, Дж. МакМастер, Гордон Н. Рей, Д. Сазерленд, Д. Сейнстбері; на теренах східнослов'янського теккерейознавства – М.П. Алексеєва, О.О. Анікста, Т.Н. Глебової, В.С. Довгопол, Н.А. Егунової, А.А. Єлістратової, В.В. Івашевої, Є.І. Клименко, І.П. Медянцева, Н.Г. Михальської, Ф.Г. Овчинникової, А.М. Сохань, М.Л. Селіверстова, А.В. Чічеріна, Д.С. Яхонтової та ін. Однак, ретельно простежуючи життєвий і творчий шлях Теккерей, вивчаючи еволюцію його творчого методу, жанрову природу його творів, письменницьку майстерність, і, при цьому, щоразу *констатуючи сатиру як основний модус* його творчості, дослідники практично не торкаються теоретичних аспектів творчості письменника, зокрема, його поглядів на сутність і завдання сатири.

На жаль, письменник не залишив по собі жодного літературного маніфесту, в якому його естетичні погляди та мистецькі принципи були б викладені *систематично*. Міркування Теккерей щодо цього, у тому числі й стосовно призначення і специфіки сатиричного відображення світу „розпорошені” у думках, які письменник висловлював у поле-

1 Івашева В.В. Теккерей-сатирик. - М., 1958.

2 Усі переклади з російської здійснені автором статті

міці з літературними супротивниками, у численних пародіях, нарисах, листах, художніх творах.

Тому в межах даного наукового викладу ми поставили собі за *мету* узагальнити погляди Теккерея на гумор і сатиру, торкнувшись, зокрема, тих аспектів цієї проблеми, які знайшли своє відображення у циклі його публічних лекцій, виданих згодом окремим виданням під загальною назвою „Англійські гумористи XVIII ст.”

*Актуальність* такого підходу до перегляду літературно-критичної спадщини великого англійського сатирика обумовлена й тим потужним впливом, який твори Теккерея (особливо романи і передусім „Ярмарок Суети”) мали на культурну свідомість епохи і творче мислення окремих письменників, у тому числі й таких як Ф. Достоевський, М. Салтиков-Шчедрін, Л. Толстой, з художніми надбаннями яких – завдяки єдності геополітичного простору та спільності історико-культурних колізій України та Росії – була пов’язана й вітчизняна література.

Отже, лекції читалися щочетверга з 22 травня по 3 червня 1851 року у лондонському залі „Whillis Rooms” для вузької аудиторії, що складалася зі столичної інтелігенції та аристократії. Після Лондону Теккерей прочитав цей цикл у низці інших великих англійських міст, а 1852 року отримав запрошення виступити з ними у Сполучених Штатах. Варто принагідно зауважити: ці лекції виявились настільки популярними, що після них, - як відзначили книговидавці, - різко зріс попит на твори англійських письменників XVIII ст.

Цикл складається з шести лекцій, в яких Теккерей у відповідності до послідовності історико-літературного процесу подає портрети представників англійської літератури XVIII ст., починаючи з діяча доби раннього Просвітництва Джонатана Свіфта і завершуючи митцями епохи сентименталізму і передромантизму – Лоренсом Стерном та Олівером Голдсмітом. Ці літературно-біографічні нариси мають не лише історико-літературне значення, яке полягає передусім у тому, що вони містять тонкі спостереження великого знавця літератури XVIII ст., яку їх автор „знав чудово і до якої завжди виявляв особливу увагу” [1, с. 295]. Ці лекції цікаві й у сенсі *теоретико-літературного*, оскільки містять міркування видатного письменника про зміст і призначення різних видів комічного.

Щоб краще усвідомити значення „Англійських гумористів” у творчому доробку Теккерея, варто торкнутись деяких аспектів історії розвитку сатиричного напрямку в літературі Великої Британії. Основоположним для нас у цьому сенсі є твердження Хью Вокера про те, що сатира була справді головним „річищем” англійської літератури [8, р. VII].

Становлення сатири в англійській літературі фахівці пов’язують з ранніми (XII ст.) виступами середньовічних поетів, які висловлювали своє критичне ставлення до феодальної аристократії, королівської влади та духовенства. Пафос сатиричного викриття, ідея покарання зла та моральних і соціальних вад властиві для алегоричних образів і картин у творах Вільяма Ленгледа („The Vision of Peter the Plowman”, 1362) та Джона Беньяна („The Pilgrim’s Progress”, 1678 – 1684). Важливу роль у формуванні сатиричного напрямку в англійській літературі відіграє й сатирична література доби Просвітництва, передусім твори Джонатана Свіфта та Генрі Філдінга, останнього з яких Теккерей вважав засновником справді *соціального* роману, що протиставлявся автором „Ярмарку Суети” програмі побутописання (ці принципи досить широко використовувались представниками так званої „нюгетської школи”). Однак провідна роль у розвитку англійської сатири належить XIX ст.

Враховуючи специфіку об’єктів сатиричного викриття, прийоми і засоби створення сатиричного образу, питому вагу сатири в загальній художній структурі творів, І. Медянець у своїй монографії „Английская сатира

XIX в. (типология и традиции)” (Ярославль, 1974) вирізняє *три етапи* у розвитку англійської сатири.

*Перший* з них, за твердженням дослідника, охоплює три десятиліття на початку XIX ст. і представлений творами прогресивних романтиків, у першу чергу Байрона і Шеллі, а також творами письменників чартистського руху. Тому І. Медянець визначає цей етап як *романтичний*.

*Другий* етап на шляху розвитку англійської сатири XIX ст., який І. Медянець називає *реалістичним*, ототожнюється, головним чином, із творчістю В. Теккерея, хоча вона - „ як *виключне* явище у сатиричній літературі цього періоду”<sup>3</sup> [3, 25] - доповнюється творами Чарльза Дікенса, Елізабет Гаскел, Джорджа Еліота, Мередіта, Едв. Дженкінса, Джона Раскіна, що „ несуть у собі *деякі* риси сатири”, її „ специфічних прийомів і засобів” [3, 25].

І, нарешті, *третій* етап англійської сатири XIX ст., позначений, на думку І. Медянцева, „ дивовижним поєднанням реалістичних і фантастичних елементів” [3, 26] (твори Самюеля Батлера, Моріса, Герберта Велса та ін.), що й визначило пріоритетний напрям усього етапу.

У цій парадигмі творчість В. Теккерея становить не лише *основний* зміст другого етапу розвитку англійської сатири XIX ст., що продовжувала традиції як романтичної (Байрон, Шеллі), так і просвітницької сатири (Свіфт, Філдінг). Презентуючи собою *нові, оригінальні* грані сатиричної літератури Англії, „ творчість Теккерея-сатирика, - за справедливим твердженням І. Медянцева, - є *вершиною* англійської сатиричної літератури XIX ст.” [3, 25]. При цьому слід також наголосити, що, на відміну від найближчих сучасників В. Теккерея на ниві сатиричного способу відображення життя – Байрона, Шеллі, Дікенса, - у творчості яких сатира становила *лише одну із ідейно-емоційних домінант* і носила *дискретний* характер, сатирико-гумористичне начало було відмінною особливістю і фактично *константою* творчої манери Теккерея від *самого початку* його літературної діяльності, що яскраво оприявилось вже у ранній прозі письменника – не лише в літературно-критичних статтях та пародіях, але й у сатиричних повістях, які – під різними псевдонімами – друкувалися у „ Фрезерс мегезін” та „ Панчі” і з яких, власне, і розпочався шлях нікому не відомого автора до вершин світової слави: „ Записки Жовтоплюша” (1837-1840), „ Фатальні чоботи” (1839), „ Щоденник Кокса” (1840), „ У шляхетній родині” (1840), „ Кетрін” (1838-1840), „ Історія Самюеля Тітмарша і знаменитого діаманту Хоггарті” (1841). Уже в цих творах, широко використовуючи гіперболу, образи, що видимо тяжіють до гротеску, „ значущі” прізвища як засоби сатиричної типізації, Теккерей, розвиваючись у річищі „ загальної для англійського роману XIX ст. *етичної* традиції” [2, 132], намагається викривати снобізм, прагнення до накопичення, аморальність та безпринципність як типові риси сучасного йому суспільства.

Ці тенденції, що, взяті на загал, окреслюють у головних контурах той соціально-етичний простір, який зазнає свого повномасштабного освоєння у подальшій літературній діяльності Теккерея, поглиблюються, набирають сили і виразності у творах письменника 1840-х років, на які (роки) – за загальним визнанням фахівців – припадає пік його сатиричної творчості. У цей період побачили світ такі програмні твори Теккерея як цикл нарисів „ Англійські сноби в зображенні одного з них” (друкувались у журналі „Панч” між лютим 1846 та лютим 1847р. і згодом були перейменовані у „Книгу снобів”) та роман „Ярмарок Суети” (1848), який справедливо вважається найвищим злетом його сатиричної майстерності. У цих творах Теккерей піддавав ніщивній критиці сучасне йому суспільство, точно слідуючи за Природою та правдою життя, за допомогою іронії та гротеску викривав такі морально-етичні вади його (суспільства) представників як феодальні привілеї знаті, схиляння перед титулами, лицемірство, чванливість, розбещеність.

Однак цикл лекцій „Англійські гумористи XVIII ст.” був створений, як уже відзначалося, на початку 1850-х років, коли, за загальним визнанням біографів та літературознавців, у творчій свідомості та естетичних поглядах письменника відбувались відчутні

3 Тут і далі усі виділення в авторських текстах зроблені нами – І. П.

зміни, своєрідна “переоцінка цінностей”, певне “примирення” з дійсністю, обумовлене, серед інших чинників, і спадом чартистського руху, „ компромісним”, мирним характером розвитку буржуазного суспільства в Англії [5, т.7, с.761]. Це “примирення” проявляється передусім у затуханні “наступального пафосу” (В.Івашева) у творах, що були написані у другий період творчості письменника (після “Ярмарку Суети”), та особливостях **розуміння** Теккереєм **змісту та призначення сатири**.

У “Лекції першій”, присвяченій творчості Свіфта, Теккерей, перш ніж розпочати оповідь про життя „ Дублінського декана”, пише: „ Якби Гумор зводився лише до сміху, ви навряд чи відчували б до письменника-гумориста більше цікавості, ніж до особистого життя бідолохи Арлекіна <...>. Письменник-гуморист намагається пробуджувати і спрямовувати у належному напрямку в людях любов, милосердя, доброту, зневагу до брехні, ошуканства, співчуття до слабких, бідних, пригнічених і нещасних. У міру своїх сил та можливостей він відгукується чи не на усі вчинки й почуття людського життя. Він, так би мовити, бере на себе роль **проповідника на щодень**” [5, т.7, с. 508].

В цьому сенсі слід відзначити, що поняття сатири як специфічної форми комічного у літературі і мистецтві давно вже встоялося і чітко відмежовується від поняття гумору, яке використовує Теккерей і яке означає, по суті, заперечення **часткового, другорядного** у явищах і характерах, у той час як сатира є **запереченням загального**, головного [6, с. 388]. „ Гумор – як твердить теоретики літератури, - найчастіше зберігає реальні контури зображуваних явищ, оскільки показує як негативні лише **часткові** його недоліки. Сатира ж, **заперечуючи явище у основних його особливостях** і підкреслюючи їх неповноцінність за допомогою різкого їх **перебільшення**, <...> йде по лінії порушення звичайних, реальних форм явища, для того, щоб довести до максимальної різкості уяву про їх **неповноцінність**, тому вона тяжіє до умовності, гротеску, фантастичності, до **виключних** характерів і подій, завдяки яким вона може особливо чітко показати їх алогізм, **невідповідність** життя з метою” (курсив усюди наш – І. П.) [6, 388]. „Сатира спрямована проти **потворного, неприйняттого** в житті” [6, 399] – „брехні”, „ошуканства” тощо. Таким чином, наведений вислів промовисто свідчить про те, що Теккерей, подаючи таке своєрідне розуміння гумору, фактично не проводить межі між гумором і сатирою, змішує ці два поняття, як неодноразово зауважували деякі дослідники.

Така специфічна тенденція до „ взаємозаміщення” у естетичній свідомості Теккерея другого періоду творчості понять гумору і сатири як двох можливих форм комічного яскраво проявляється й у провідному концепті назви циклу – „Англійські **гумористи** XVIII ст.”, об’єднуючи в його рамках (навряд чи правомірно) таких різножанрових і різностильових письменників як Свіфт і Голдсміт, Конгрів і Стерн і т.д.

Про відхід Теккерея з позицій різко сатиричного неприймання дійсності у „ Англійських гумористах” свідчить і специфічна оцінка творчості окремих письменників, характер переосмислення їх творчого доробку.

Зокрема, це стосується Джонатана Свіфта. В одній з своїх ранніх повістей - „Кетрін” (1838-1840 р.), полемізуючи з Діккенсом й утверджуючи думку про те, що роман – це не лише правдива, але й **сатирична** історія суспільства, Теккерей – як „ сатирик-мораліст” - фактично схвалював застосування тих художніх прийомів (фантастика, гротеск, гіперболізація, алегорія тощо), які були властивими, зокрема, для творів **Свіфта**, а також „Історії Джонатана Вайлда” Генрі Філдінга. Однак у „Гумористах” він істотно переглядає своє ставлення до автора „ Гуллівера”. Визнаючи „ могутній геній” і титанізм літературного обдарування Свіфта („Він бачиться мені таким величним, що його падіння дорівнює для мене руйнації цілої імперії” [5, т.7, с.544]), Теккерей, однак, не приймає його безкомпромісної, нищівної критики на адресу англійського суспільства, - того, що ще недавно було притаманним і для його власних творів<sup>4</sup>. Автор „Ярмарку Суети” змало-

4 Зокрема, в одному з листів до матері від 1847 року він достатньо відверто оголював сатиричний підтекст назви роману „ Ярмарок Суети” й ідейної концепції твору загалом:

вує творця „Гулівера” як жовчного мізантропа, скептика, честолюбця, егоїста, „чудовисько, що без перестану верещить і скрегоче зубами, вивергаючи прокляття на голову людства, - розбиваючи щент благопристойність, нехтуючи будь-яким почуттям чоловічої гідності та сорому, відразливе у словах, мерзенне у думках, несамовите, скажене, непристойне”<sup>5</sup> [6].

Ще один помітний крок у напрямку підміни поняття сатири поняттям гумору робить Теккерей і у нарисі про Філдінга. Оцінюючи літературну діяльність письменника, на творах якого він сам навчався сатиричної

майстерності, Теккерей дорікає авторові „Тома Джонса” за певний, так би мовити, натуралізм, моральну „нерозбірливість, надмірну прямоту та правдивість у зображенні життя”: „Признатися, скатертина могла б бути чистіша, а застілля та його учасники, дійсно, навряд чи можуть відповідати шляхетному смакові” і т. ін.

Таким чином, підсумовуючи наведені спостереження, можна зробити висновок, що оцінки і міркування, викладені у циклі лекцій „Англійські гумористи XVIII ст.”, яскраво відбивають ідейно-естетичну еволюцію Вільяма Теккерей у другий період своєї творчості, а саме: певне „примирення” письменника з соціальною дійсністю, втрату гостроти сатиричного викриття негативних явищ життя, відмову від активного використання таких традиційних прийомів сатири як алегорія, гротеск, гіпербола і, врешті, підміну поняття сатири поняттям гумору, що відбувалася у цей час у творчій свідомості творця „Ярмарку Суети”.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Ивашева В.В. Теккерей-сатирик. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1958.
2. История всемирной литературы: в 9 т. – Т. 7.- М.: Наука, 1991.
3. Медянцеv И. П. Английская сатира XIX в. (типология и традиции). Ярославль, 1974.
4. Медянцеv И.П. Сатира Теккерей в первый период творчества (Анализ „ Книги снобов”). Автореф. дис. <...> канд. филол. наук.- М., 1963.
5. Теккерей У.М. Собр. соч.: в 12-ти т. – М.: Худож. лит., 1980.
6. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1976.
7. Thackeray W.M. Jonathan Swift // C.W. Elliot (ed.). Essays English and American. – New York: Collier and Sons, 1938. - Www.Supakoo.Com/ dan/ /satire.Pdf.
8. Walker H. English Satire and Satirists. - London, 1925.

---

„Моя мета полягала не у тому, щоб створити досконалий характер. <...> Я упевнений, що в кожному з них (персонажів роману – І. П.) прихована ганебна, нечиста мораль. Усе, що я хочу, - це створити низку персонажів, які живуть без Бога <...>, пожадливих, набурмошених, нікчемних, абсолютно самозадоволених у своїх більшості і впевнених у своїй зверхності [The Letters and Private Papers of William Thackeray, цит. за: 3, с. 100].

5 Переклад з англійської - автора статті



*Наталія ЛІЩИНСЬКА*

© 2005

### **ПСИХОЛОГІЯ ЗЛА У РОМАНІ ВІЛЬЯМА ГОЛДІНГА „ВОЛОДАР МУХ”**

Філософська проза Вільяма Голдінга має психологічну основу. Значною мірою це стосується проблеми добра і зла. За свідченням біографічних джерел, письменник цікавився аналітичною психологією К. Г. Юнга, психоаналізом З. Фрейда, був добре обізнаний із дитячою психологією.

Психологічним підґрунтям роману „Володар Мух” є вчення про архетипи колективного підсвідомого К. Г. Юнга.

Під колективним підсвідомим Юнг розуміє „вроджену (а не сформовану в дитинстві, як у З. Фрейда) психологічну структуру, яка стимулює людський досвід, що несвідомо передається із покоління в покоління” [6, 221]. Колективне підсвідоме виявляє себе в архетипах (домінантах) – „прадавніх взірцях,...які існують одвічно у свідомості людства і, передаючись з роду в рід, від покоління до покоління впродовж тисячоліть, у кінцевому підсумку мотивують вчинки і дії людини” [3, 65].

Група хлопчиків, потрапивши в умови замкненого чужого простору, оцінює ситуацію по-дитячому, як гру: „Це наш острів... Будемо тут веселитися, доки дорослі не прийдуть по нас” [1, 45]. За Фрейдом, „кожна дитина, що грається, поводить себе як поет, коли витворює свій власний світ чи... речі свого світу укладає в якийсь новий, для неї приемний порядок” [7, 109]. Радість, із якою більшість дітей сприйняла перші хвилини перебування на острові, можна трактувати як спробу витіснити тривогу, перетворити екстремальну ситуацію в ситуацію гри.

На думку Анни Фрейд, доньки відомого психоаналітика, „дитина має подвійну мораль: одну для світу дорослих, другу – для своїх однолітків” [2, 60]. Ситуація дуже посприяла дітям у тому, щоб повною мірою проявити себе і діяти на свій розсуд, не боячись покарання. Разом з тим, вони зіткнулися із дорослою відповідальністю за свої вчинки.

Перше рішення створити правила і вибрати „старшого” діти зробили шляхом „перенесення колективного досвіду”. За Юнгом, людина в екстремальній ситуації „відступає назад”, здійснює „регресію у минуле”, апелюючи до попереднього досвіду [8, 83]. У нашому випадку досвід дітей мінімальний, набутий головним чином із пригодницьких книг („Кораловий острів”, „Ластівки й амазонки”, „Острів скарбів”). Вони намагаються перенести його у реальне життя.

Юнг відкидає можливість повернення до стану тваринної свідомості, коли людина вибрала шлях до усвідомленості. „...Це майже надлюдський ідеал”, пов’язаний із вищою психічною зрілістю” [див. 4, 393]. Діти сприймають світ як „сон на яву” (З. Фрейд). Їхні особистості несформовані, тому й піддалися впливу колективного підсвідомого. Доки воно „залишається нероздільно пов’язаним з індивідуальною психікою, прогрес неможливий” [8, 103]. Отже, однією із причин моральної деградації хлопчиків можемо

вважати відсутність практичного досвіду, що стало причиною домінування колективно-го підсвідомого над індивідуальним.

Це суттєво вплинуло на вибір „старшого”. Вибираючи між Джеком та Ральфом, діти у першу чергу звернули увагу на зовнішність обох. Ральф охарактеризований як „ясно-волосий хлопчик”, „в погляді й устах була лагідність, за якою не крилося диявольське нутро” [1, 11, 15]. Джек – „висока, худа, кістлява постать” під „обвислим плащем”... „З лица... дивилися ясно-голубі очі, від розчарування у них готова була спалахнути, чи вже спалахувала злість” [там само, 27].

Архетипи через свою спорідненість із фізичними явищами „виступають у спроектованому вигляді”. Несвідомі проекції проявляються як неадекватні оцінки того чи іншого явища, є джерелом непорозуміння між людьми. Тому деяким людям приписуються невластиві їм якості: одні викликають схвальну оцінку, асоціюються із „божественним”, інші – негативну, співвідносні з „диявольським”. Найчастіше архетип „ангельського” чи „диявольського” закріплюється, коли для цього є найменші підстави [див. 8, 100].

У нашому випадку вирішальну роль зіграла „уніформована вищість (мається на увазі хор – Н. Л.) і нецеремонна владність у голосі Мерідью” [1, 28]. „Диявольський ефект” Юнг розуміє як „ефект розділення”. Особистості, за якими закріпилися архетипи „ангельського” і „диявольського”, перебувають у психологічній несумісності. Конфлікт між ними неминучий.

Реально серед дітей існує ще один лідер – Роха. Він сприймає ситуацію песимістично, в той час як Джек справляє враження людини, „яка знає, чого хоче” [1, 28]. На думку Юнга, за оптимістичною оцінкою стоїть глибока безпорадність, на фоні якої оптимізм – невдала компенсація”. „За песимістичним світосприйняттям схована вперта воля до влади, яка значно перевищує оптимізм у першому випадку” [8, 141]. Роха не має задатків до керівництва, але постійно тримається поблизу Ральфа, стає його „радником”, подібним до тіні, щоб у такий спосіб реалізувати себе.

Архетип Тіні у юнгівському розумінні<sup>1</sup> більшою мірою пов’язаний з хором та його лідером. В. Голдінг виводить внутрішній світ людини назовні. Група хористів одразу сприймається як тінь: „В діамантовому мареві берега ворушилося щось темне... Потім з імлі істота ступила на чистий пісок, і всі побачили, що темний колір давала не тінь...” [1, 28]. На фоні хору Джек сприймався як „магічний демон”. За Юнгом, образ демона є праобразом первісного божества, „тип чарівника, який несе в собі магічну силу”. Якщо ця фігура носій негативного, навіть небезпечного, вона ледве відрізняється від Тіні, але, в міру зростання її магічної сили, ця істота виходить з темного середовища” [8, 101-102]. Це має місце у Голдінга. Джек стає ватагом племені, поступово набуваючи рис Мани-особистості<sup>2</sup> – діти починають наділяти його неземною силою, вбачаючи в ньому єдиний захист від „звіра”. Утримувати плем’я під своєю владою Джекові допомогла Маска – зручна позиція, яка дозволяє, з одного боку, справляти на інших певне враження, з другого – приховувати істинну природу індивіда” [8, 193]<sup>3</sup>.

Архетип Тіні яскраво демонструє градацію зла: тінь поступово переростає у темряву.

Наведені приклади адаптації до незнайомих умов і взаємодії особистісного підсвідомого з колективним дають підстави зробити висновки про те, що конфлікт між добром і злом закладений у світосприйнятті самої людини і сприйнятті її іншими.

Вагомою причиною моральної деградації є страх. З точки зору трансперсональної психології, він виникає через травму народження, яка полягає у переході від комфортно-

1 Тінь у Юнга - „негативна частина особистості...сума прихованих негативних якостей, недостатньо розвинутих функцій і змісту колективного підсвідомого” [8, 72].

2 Під Мана-особистістю Юнг розуміє істоту, що проявляє магічні, чаклунські якості (мана), наділену магічними знаннями і силою [див. Юнг К. Г. Психологія колективного бессознательного. – М.2001. – С. 227].

3 Архетип Маски пов’язаний не тільки з образом Джека. „маску всездозволеності” „одягає” все його плем’я.

го для дитини середовища материнського лона до широкого відкритого простору зовнішнього світу і пов'язана з виникненням тривоги через незахищеність, відокремленість від матері [5, 487]. У нашому випадку відбувається зворотній процес: перехід від відкритого простору в замкнений, що є причиною страху перед смертю. Відчуття страху постійно зростає. Екзистенційна тривога через невизначеність змінюється панічним страхом перед „звіром” – матеріалізованим символом темного підсвідомого, зла. В уяві дітей звір всюдисущий: він „виходить з лісу” у вигляді „змія”, живе в морі, сходиться з неба. Юнг трактує страх перед „звіром” як „первісний страх перед змістом колективного підсвідомого. „...Символ тварини спеціально вказує на поза-людське; оскільки зміст колективного підсвідомого містить не тільки залишки архаїчних, власне людський способів функціонування, але й залишки функцій ряду тваринних предків людини...” [8, 103]. Якщо ці залишки активні, вони здатні „не тільки загальмувати процес розвитку, але й перетворити його в регрес, що й показує Голдінг. Це може тривати доти, доки не вичерпається вся маса енергії, яка активізувала колективне підсвідоме” [8, 104]. Енергія може бути корисною тільки тоді, коли вона спрямована на протидію колективному підсвідомому. Тобто, у середовищі його дії з'являється чиясь свідомість, яка не потрапила під його вплив. Дітям, які запалили острів, достатньо було побачити дорослого, щоб вийти з полону підсвідомого.

В.Голдінг, використовуючи аналітичну психологію Юнга, мав на меті з'ясувати причини зла. Через архетипи „ангельського” й „диявольського”, Маски, Звіра, Тіні, Мани-особистості у „Володарі Мух” автор вибудував цілий механізм його дії: основною причиною виникнення зла є колективне підсвідоме, яке регулює поведінку дітей. „Каталізатором” пробудження „темної сторони людської душі” є страх смерті, зумовлений перебуванням у чужому замкненому просторі, невизначеністю, відсутністю практичного досвіду.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Голдінг В. Володар Мух. Переклад з англ. С. Павличко. – К.: Основи, 2000.
2. Левчук Л. Психологічна естетика //Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. – К.: Либідь, 1997. – С. 55-70.
3. Літературний словник-довідник. – За ред. Р. Гром'яка. – К.: ВЦ Академія, 1997.
4. Романець В. А., Манюха І. П. Історія психології ХХ ст. – К.: Либідь, 1998.
5. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры ХХ века. – М., 2001.
6. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада-ИНИОН, 1996.
7. Фрейд З. Поет і фантазування //Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів, 2000. – С. 109-115.
8. Юнг К. Г. Архетипы коллективного бессознательного //Юнг К.Г. Психология коллективного бессознательного. – М., 2001. –С. 95-118.

Тамара ТКАЧУК

© 2005

**ГЕНЕЗА ТА ТИПОЛОГІЯ РАНЬОГО УКРАЇНСЬКОГО І ПОЛЬСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ (КІНЕЦЬ ХІХ-ПОЧ.ХХСТ.)**

Проблема типологічної характеристики літературних процесів різних народів завжди становить собою актуальне дослідження. Адже порівнюються не тільки літератури, поетати, художні твори, а співставляються культури, вплітаються в контекст історичного розвитку одної і другої нації. Тим більше це стосується зіставлення польського та українського літературних процесів. Як правильно зауважив український дослідник Г.Грабович у своїй статті “Польсько-українські літературні взаємини”, “...центральною, визначальною рисою польсько-українських літературних взаємин є той факт, що то були взаємини не літератури з літературою, а культури з культурою”.

Історично так склалося, що прагнення володіти українськими землями визначали домінуючу поведінку польської нації, і в українців у відповідь виробився імунітет на будь-які польські впливи. Це має прямий зв'язок з культурою та літературою обидвох націй. В українському літературознавстві маємо дослідження взаємовідносин літератур Ю.Булаховської, Т.Гундорової, Г.Вєрвеса, Г.Грабовича, Лєсі Українки, І.Франка, Я.Поліщука, С.Павличко, В.Морєнця, Р.Радишевського, у польській – розвідки М.Бобровницької, Е.Вішневської, Г.Грабовського, Й.Лорєнєвича, А.Хутнікевича, Т.Вєйса, Й.Кшижановського, А.Маковєцького, М.Подрази-Квятковської, Р.Таборського, К.Вики і т. д.

В українському літературному процесі роль модернізму та його існування применшувались до мінімуму пануючою критикою, а світоглядні позиції розкритиковувались як занєпадницькі на противагу “єдиновірному” соцреалізму. Тільки в останнє десятиліття з'явилися праці з об'єктивним дослідженням явища як вітчизняних літературознавців, так і дослідників діаспори. Проте є ще багато різних тлумачень у плані термінології та окреслення явища.

Таким чином, у даній розвідці буде здійснено спробу типології раннього модернізму в польській та українській літературах, своєрідності проникнення та протікання явища, з визначенням дотичних моментів у його розвитку, особливостей на національному ґрунті.

Існує чимало досліджень різних літературних епох та тенденцій в історії слов'янських літератур. Одні з них вже настільки опрацьовані, що їх з легкістю порівнюють і синтезують літературознавці, інші – окреслені тільки фрагментарно, внаслідок чого їх образ вимальовується досить слабко, а в сентєнціях окремих науковців натрапляємо на певні суперечності та стереотипні погляди. У прорадянських працях тривалий час про модернізм писалося як про негативні збочєння в добу панування реалізму. А.Лосєв, зіставляючи “нові стилі” із реалізмом, наводить аргументи аж ніяк не на користь перших. Він зауважує, що модернізм, вибираючи лише одну сторону життя, “роздував її до неймовірних розмірів”, доводячи до звироднілості і безладу. [11, 153] Думка І.Михайлина цілком протилєжна: “... У літературі починається новий період,

якісно відмінний від попереднього. У цей час літературна творчість виходить на новий рівень: психологізму, аналізу внутрішнього світу людини, перенесення уваги з обставин на характери, надання моделі дійсності певної філософічності, введення в дію ідеологічних дискусій, потяг до авторської суб'єктивності. Поняття, здатне містити значення нового, – це "модернізм" [12, 202].

Така неусталеність стосується періоду модернізму, який неоднозначно трактувався в обох літературах.

У Польщі, більш-менш об'єктивно, ця художня система почала досліджуватись раніше, десь в 60-х роках ХХ ст. Періодом межі ХІХ-ХХ ст. в польській літературі займалися К.Вика [29], Ю.Кшижановський [22], А.Маковецький [23], А.Хутнікевич [21], Т.Вейс [28], М.Подраза-Квятковська [26] та ін.

В українському літературознавстві про модернізм, як справді важливу тенденцію в його розвитку, без викриття "буржуазних схиблень", почали писати в останні два десятиліття. Приміром студії Т.Гундорової [7], С.Павличко [20], Д.Наливайка [16], С.Хороба [27], О.Олійника [17], А.Погрібного [21], Я.Поліщука [24], В.Моренц [14], М.Моклиці [13]; дослідження українських науковців за кордоном – Г.Грабовича [6], Б.Рубчака [25], що друкуються в материковій Україні.

Крім того, не менш вартісними є розвідки компаративістського характеру, де здійснено типологію модернізму в слов'янських літературах – найчастіше порівнювались польські новітні напрями із чеськими (Й.Магнушевський [35]), російськими (Б.Бялокозович [29]) та болгарськими (Т.Домбек-Віргова [30]) модерними віяннями. Польська дослідниця М.Бобровніцька зазначає, що модернізм – це "...якраз та літературна епоха, яка найбільше заслуговує на те, щоб стати предметом компаративістських досліджень, бо вона, як ніяка інша, об'єднала країни спільною моделлю літератури на ідейному, тематичному і формальному рівнях". [28,58] Авторка акцентує на тому, що як в європейських так і у кожній із слов'янських літератур тенденції модернізму є ідентичними. Це свідчить про інтеграційний характер явища. Хоча слід зауважити, що в кожній окремій країні цей напрям має своє, суто національне забарвлення та залежить від особливостей культурно-історичного розвитку народу. Однак про існування окремих студій порівняльного характеру у польському літературознавстві стосовно українського питання говорити не доводиться. І це, очевидно, спричинено стереотипним баченням української культури як вторинної, сільської й провінційної. Натомість в Україні можемо простежувати постійне зацікавлення польським модернізмом, як явищем новим і сучасним у літературі й естетиці. Приміром монографії Г.Вервеса [3], Т.Гундорової [7], С.Павличко [20], В.Моренця [14], Я.Поліщука [24].

М.Наєнко [15, 320] зазначає, що література, як і літературознавство, розвивається поштовхами (етапами), які значною мірою визначаються розвитком філософської думки і характером знань людини про історію, природу, психологію, духовний світ загалом. Модернізм, базуючись на "філософії буття", творить власну естетику, тип художнього мислення, а в плані форми – нову поетичну техніку. Все це в синтезі яскраво відрізняє нові твори від нарацій позитивістського та натуралістичного руслу. Завдяки модернізму відбулась зміна призначення мистецтва (мистецтво не додаток до боротьби за суспільні ідеї, а виразник усього прекрасного та досконалого), звідси зміна акцентів проблематики в літературі, відхід від реалістичності й мімесису. Отже це був новий, якісно відмінний виток у розвитку літератури.

Кількість тлумачень терміну "модернізм" є настільки численною, що, з рештою, розмивається його термінологічна точність. Я.Поліщук не безпідставно цю проблему вважає „больовою точкою” сучасної літературознавчої думки, що породила загальносуспільну дискусію гуманітаріїв. [24,142]

У літературознавстві часто модернізм ототожнюється з певною стильовою течією, що є частковим проявом цілого явища, скажімо з декадансом, з яким він мав спільне джерело – "філософію життя". Проте декаданс мав свої інтенції, цілком відмінні від до-

мінантних структур творчості минулого, тобто реалізму і натуралізму. Він був тою рушійною силою та необхідною передумовою зародження такого нового явища в літературі як модернізм. Визначаючи модальність декадансу на загальноестетичному рівні – як ідеї, Я.Поліщук основну причину „нового імпульсу продуктивного розвитку есхатологічних візій, що були поширеними у середньовічній літературі, та занепадницьких тенденцій, характерних для літератури романтизму, перетворення містичних, темних сторін людської душі, що їх означили натуралісти, в основний предмет свого мистецтва”, вбачає у суспільно-культурних передумовах. [23, 20] „Явищем перехідного типу”, одні інтенції й структури якого перейшли в модернізм, інші в ньому редукувалися, треті стали несумісними, окреслює декаданс Д.Наливайко. [16, 45] Разом з тим ця художня система відмінна і від свого відгалуження – авангардизму. Модернізм за всього свого новаторства, є передусім пошуком і продовженням традиції високого мистецтва, здатного піднятися над радикальними соціально-історичними змінами. Йому притаманне відчуття спадкоємності щодо минулого і туга за цілісністю, завершеністю, рівновагою. Його наступник авангард, навпаки, схильний вважати традицію високої культури гнітючим обмеженням, протиставляючи їй себе, як провісника справді нової, цілком іншої культури. Метою цього свідомого екстремізму є руйнування всіх соціальних та естетичних умовностей і прискорення руху суспільства в майбутнє.

Терміни експресіонізм, символізм та імпресіонізм, що виникли також на межі століть, використовуються швидше на позначення своєрідної мистецької техніки, стильової форми в модерному мистецтві, зокрема і літературі. Тобто можемо сказати, що модернізмові притаманний імпресіонізм (як вміння суб'єктивно відтворювати миттєві враження митця); експресіонізм (як відображення світобачення через гіпертрофоване авторське “я” – реакція на дегуманізацію суспільства); та символізм – відображення через натяк, осяяння, символ).

Шукали митці нової генерації спільних мотивів і з романтиками. С.Скандлер зазначає, що модерністи багато взяли від європейського романтизму: “Якщо у випадку польського романтизму акцент падає на державно-політичні і суспільні справи [...], то в європейському – на філософсько-світоглядну проблематику, філософсько-моральні та естетичні проблеми” [27, 23]. З європейського романтизму витікають модерністичні віяння: філософський ірраціоналізм, песимізм, індивідуалістичні тенденції, культ підсвідомого і таємничого. Звідси ж маємо переконання про виняткову роль митця і мистецтва. Своїм натхненником польські модерністи вважали містика Ю.Словацького як “особистості генія-митця, що шукає опори тільки у власній душі, а в мистецтві виражає цілий універсум творчої особистості, творить вище, ніж А.Міцкевич філософське мистецтво” [31, 82] та трансформував у польську літературу ідею трансцендентної сутності буття.

Окремі польські науковці, зважаючи на специфіку літератури, та вбачаючи її корені в романтизмі, межу XIX і XX ст. означили як неоромантизм. Ю.Кшижановський свою монографію, присвячену цьому періоду, назвав “Неоромантизм польський” [22], вважаючи, що відроджуються і розвиваються форми романтичної образності, яка лише тією чи іншою мірою модернізується, і таке явище є особливою рисою польської літератури межі століть, Т.Вейс корені цієї художньої системи вбачає у романтизмі. Згодом К.Вика у праці “Модернізм польський” означив неоромантизм як один із проявів модернізму, як течію раннього модернізму поряд із символізмом [40, 198].

Термін неоромантизм звучав і в українській критиці. Леся Українка, говорячи про новий етап у її розвитку, зокрема появу нової структури мислення та стильової манери в О.Кобилянської, на позначення цього явища використовувала саме цей термін. Отже, і українському, і польському ранньому модернізму притаманна романтична традиція.

Таким чином модернізм розглядається як певний період, що розгортається в часі й характеризується зародженням і розвитком, як система ідейно-формальних вартостей, що відрізняються від особливостей декадансу та авангарду; включає в себе різні прояви

нового: експресіонізм, імпресіонізм, символізм, а на польському й українському ґрунті близький до романтичної традиції, оскільки пов'язаний з нею генетично.

Не менш важливим і, водночас дискусійним, є питання періодизації модернізму в українській та польській літературах. Виникає питання: чи за початок модернізму прийняти маніфести покоління, чи появу конкретних мистецьких творів, чи виникнення критичної думки, опертої на філософії й естетиці, властивій певній епосі. Не завжди мусіли бути маніфести, але завше літературна критика висувала програми і постулати, що свідчили про зміну естетичних критеріїв і поглядів на суспільну функцію мистецтва. Маніфести і програмні статті могли випереджувати літературну практику модерністів, але могло бути і навпаки, коли типово модерністичні твори з'являються значно раніше, ніж викристалізувалась теоритична думка чи маніфест.

У Польщі гасло “мистецтво для мистецтва” звучить вже на сторінках варшавського журналу “*Życie*” (1887–1891) за редакцією З.Пшесмицького (Міріама), тобто в 1887–1888 р.р.; у 1891 році виходять його дослідження про М.Метерлінка, де автор прагне звернути увагу польських митців на своєрідність творчої манери письменника; в цьому ж році видається лірика П.Тетмаєра; резонансною у 1892 році була праця С.Пшибишевського – “*Zur Psychologie des Individuums*”, написана німецькою мовою, де автор торкається новітніх європейських віянь, психології творчої особистості; у 1897–1898р.р. дебютує як драматург С.Виспянський, і в цих же 1898–1899р.р. побачив світ відомий цикл програмних статей А.Гурського “Молода Польща”; у 1899 році – в краківському журналі “*Życie*” (1901–1907) з'являється програмна стаття модерністів “*Confiteor*” (“Визнання віри”), автором якої був С.Пшибишевський; у руслі утвердження постулатів модернізму в 1902 році промовистими стали дослідження І.Матушевського “Словацький і нове мистецтво”, з 1901–1907р.р. під редакцією Міріама видається часопис “*Chimera*”, протягом 1896–1897 р.р. – “*Krytyka*” у Львові, а з 1889–1897р.р. журнал видавався у Кракові під редакцією В.Фельдмана. Тобто в польській літературі все нове мотивувалося програмами і статтями, що були передумовою практичного втілення нових віянь у мистецьких творах.

Загалом період дев'яностих років XIX ст. був плідний на маніфести, мистецькі твори модерного спрямування. Тому в польській літературі початком модернізму більшість відомих дослідників (К.Вика, Ю.Кшижановський, А.Маковецький та ін.) вважає 1890 рік. Ця епоха, окрім модернізму, має назву “Молода Польща”. Перша хвиля напряду – час творчості “Молодої Польщі” – завершується 1914 роком з початком I-ої світової війни. Власне, рамки 1890–1914 рр., є періодом появи і розвитку модернізму, творчості митців “Молодої Польщі” (названі межі є умовними, оскільки літературний процес характеризується тяглістю). На цьому модернізм у Польщі не припиняється.

В Україні типово модерністичні твори з'являються ще в останньому десятилітті XIX ст., але як творча самобутність та еволюція творчості окремих митців, а не на рівні загальної стильової манери, підтверженої маніфестами та програмними статтями. Програмні ж формулювання з'являються трохи згодом – на сторінках журналу “Українська хата” (1909–1914) в Східній Україні та видання “Молода Муза” (1906–1909) і “Світ” – у Західній Україні.

В українській літературі, як зазначив М.Неврлий [16], варто акцентувати на двох моделях літератур – західній і східній і розглядати кожну з них окремо. Початки українського модернізму, як зазначає дослідник О.Дорошкевич, „треба шукати в Галичині”. Аналогічної думки дотримується М.Неврлий: „Галичина, як своєрідний каталізатор, відіграла в історії українського модернізму інспіруючу роль” [17,158]. Будучи на той час, разом з Польщею, частиною Австро-Угорської імперії, Галичина відзначалася більшою свободою в політичному і культурному плані, а тому найшвидше перейняла нові європейські віяння. Це засвідчує своєю творчістю галицька „Молода Муза”. Саме у Львові видаються польські та українські часописи, що знайомлять українців із мистецьким життям Європи та України, тут тривалий час жив і працював Я.Каспрович,

С.Пшибишевський, численна кількість творів якого була видана у цьому місті, в той час як на його батьківщині читач із ними познайомився значно пізніше. На визначальну роль польського модерніста у справі виникнення „Молодої Музи” вказує В.Пачовський: „Мистецтво для мистецтва!” – гасло аристократів Духа – привів із заходу до Галичини Станіслав Пшибишевський...” [21,186]. Власне з Галичини запозичив модерні мотиви „лідер наддніпрянських модерністів” М.Вороний. Саме він сигналізував Східній Україні про нові тенденції в письменстві, вказавши на нові риси явища, яке, з одного боку, було реакцією на банальні постулати народницької літератури, з іншого – виражало об’єктивну потребу розширення меж українського художнього слова.

У Наддніпрянщину, що була тоді під тиском Російської імперії, тихою провінцією, модернізм приходить трохи згодом, його апологетом тут стає видання „Українська хата” (1909-1914), яка своїми сміливими ніцшеанськими ідеями, декларованими М.Шаповалом та М.Євшаном, твердо засвідчує, що модернізм у Східній Україні розвуршив тиху народницьку провінційність. Модернізм „хатян” був дещо інший, ніж у молодомузівців: якщо в останніх він асоціювався з песимізмом, суспільною апатією, то в „хатян” був тотожним із рішучістю, активним протестом проти народництва. Східні письменники не об’єднувалися за принципом „Молодої Польщі” чи „Молодої Музи”, їхня творчість самобутня. До того ж модернізм на цих теренах формувався не на рівні загальної стильової манери або „школи”, а через творчу самобутність та еволюцію окремих митців. Такими були О.Олесь, М.Вороний, Леся Українка, М.Коцюбинський, О.Кобилянська та В.Стефаник, що не належали до жодного угруповання, але творили нову, глибоко психологічну прозу манерою далекою від народницької описовості.

Що ж до інтенсивності явища в обох літературах, то на даному зрізі часу польська модерна література характеризується досить стійкими позиціями. Позитивістська традиція з відходом із літературної арени Г.Сінкевича та Б.Пруса дещо вичерпується, а діяльність такої яскравої особистості як С.Пшибишевський, високохудожньої поезії Л.Стафа, К.Тетмаєра, переконливих дискусій-прокламацій З.Пшесмицького (Міріама), А.Гурського на сторінках варшавського та краківського журналів „*Życie*”, а також „*Chimera*”, привертають до себе увагу своєю нетрадиційністю та бунтом. Цьому сприяв досить високий рівень підготовленості літератури до сприйняття мистецьких „винаходів” та модерного світобачення. Причиною цього є те, що польська література не була настільки затиснена в імперських лещатах у попередні століття і не встигла перетворитися в сентиментально-провінційну.

Окремою і досить важливою проблемою є питання національних особливостей модернізму обох літератур. Воно більш дотичне до суспільно-історичних проблем, звідки й черпає свої початки. Мається на увазі те, що перейнявши все краще з творчої манери, форми, стилістики європейських митців, польський та український модернізм зберіг національну ідею. Така ситуація зумовлена потребою збереження духовного генофонду народу, адже і українську, й польську нації переслідував великодержавницький шовінізм імперій. Все ж, у порівнянні з українською, польська не зазнала такого тиску. Тому для української нації література була більше, ніж мистецтво – це доля нації, позбавленої державності, нації, яка окрім правдивого слова не мала жодного захисту. Чи не тому модерніст М.Вороний шукає символічного „Євшан-зілля” для українців, а для О.Олесь краса є поняттям тотожним із „рідною Україною”. У польській модерній літературі яскравим підтвердженням наявності національних мотивів є драма символіста С.Виспянського „Весілля”.

В українській і польській літературах відбувся синтез модерних тенденцій, екзистенційної проблематики з національними завданнями.

Зародження модернізму у двох слов’янських країнах, датується дев’яностими роками XIX ст. У Польщі 1914 рік – час затухання його першої хвилі, але далі він відбувся в повній мірі і не був обірваний ніякими засиллями ідеології, а в Україні в 30-х роках все, що не вкладалося в “прокрустове ложе” соцреалізму, було придушене.



Для досконалішого вияснення модернізму в часи його зародження в Польщі та Україні варте уваги явище "накладання" течій. Такий термін використав російський дослідник Г.Гачев у праці "Ускоренное развитие литературы" [5] для позначення явищ накладання течій, котрі повинні були відбуватись одне за другим. Мається на увазі одночасне співвідношення модернізму, натуралізму і позитивізму. Він ілюструє це на прикладі європейської літератури. Так натуралісти з групи Медану пишуть і публікують свої найвідоміші твори тоді ж, коли і французькі декаденти й символісти, а час найбільшої популярності П.Верлена і М.Метерлінка співпадає з роками найбільших успіхів Г.Мопассана і Е.Золя. Щось подібне спостерігається в українській та польській літературах.

У Польщі на літературній карті 1890-1900 рр. співіснували три літературні покоління. Саме тоді одночасно виходять модерні твори Я.Каспровича, П.Тетмаєра, переклади драм Г.Ібсена; дослідження М.Пшесмицького про М. Метерлінка; і в той же час – реалістична проза – "Лялька" Б.Пруса, "Без догмату" та "Хрестonosці" Г.Сінкевича; друкуються натуралісти – Г.Запольська, А.Дигасинський, Е.Ожешко.

Звідси бачимо, що зміна тенденцій не відбувалася одразу: мистецькі і світоглядні особливості реалізму зумовили виникнення натуралізму, а той в свою чергу спричинився до появи модернізму. Від натуралізму модерністи запозичили ідею жорстокості світу природи і законів суспільної системи, права сильнішого, як фізіологічної основи всього у світі. Представники "Молодої Польщі" зробили з цього песимістичні висновки.

В українській літературі модернізм не тільки приводить з собою апологетів нового мистецтва, а й синтезується в творах письменників реалістичного спрямування. Так у М.Коцюбинського масмо чуттєво багату, імпресіоністичну манеру письма, а поряд тематику і проблеми, які притаманні реалізму (наприклад, "Intermezzo", "Fata morgana"). Щось подібне спостерігається і у В.Стефаніка, який на соціальній тематиці видобуває модерну манеру письма, що полягає в ескізності та фрагментарності, руйнуючи описову традицію українського письменства, О.Кобилянська актуальну в українській літературі тему землі трансформувала в натуралістично-символістську драму духовності, яка протистоїть інстинктам. Ряд прикладів синтетичних творів на межі модернізму і народницького реалізму можна продовжити.

Варто зазначити, що це явище притаманне саме українській літературі. Очевидно, це пов'язано з тим, що ранній український модернізм був явищем не лише естетичним, але, передусім, культурно-історичним. Література модерна продовжувала бути народним речником, а також по-новому висвітлювала все ті ж соціальні та національні проблеми. Розгортаючись і синтезуючись із реалістично-натуралістичними, а також романтичними тенденціями, модернізм відкрив нові художні моделі та структури – неореалізм (В.Винниченко); неонатуралізм (С.Черкасенко); неоромантизм (О.Кобилянська).

І хоч український і польський модернізм мав свої особливості, проте він розвивався у руслі європейського явища, черпав звідти кращі здобутки. Як приклад можемо навести творчість М.Метерлінка, що значно вплинула на ранній як український так і польський модернізм. Його песимістичні казки про смерть, містицизм у драмах, Верленова прозорість і витонченість у поезії відбилися на світогляді та творчості М.Вороного, Лесі Українки, В. Стефаніка. Ідеї Е.Верхарна в Польщі стали відомими завдяки польському поету З.Пшесмицькому. Сентенції Ф.Ніцше домінують у творчості С.Пшибишевського, а в Україні він створює цілий культ у нараціях О.Кобилянської, М.Яцківа.

Всі ці приклади свідчать про відкритість слов'янських літератур до нових європейських віянь. І хоча народницька література, що всевладно панувала у слов'янському художньому просторі заступала шлях новим течіям, літератури з певними трансформаціями (що відбивали їх національну своєрідність) творчо реціпіювали "насіння" модернізму.

Можна стверджувати, що модернізм, як кожне явище, яке має відносний час своєї появи, поширення та розвитку, характеризується спільністю рис в обох літературах. Якщо умовно окреслити шлях і час його переміщення, то він із Західної Європи, в силу гео-

графічних та суспільно-історичних обставин, спочатку потрапляє на польський літературний ґрунт. Тому це явище в Польщі розвинулось швидше.

Яке ж все-таки значення мало явище модернізму в різнонаціональних літературах?

Щодо польської, то вона відійшла від позитивістської традиції, перейняла від західноєвропейської літератури модерну проблематику, тенденції, манеру письма, влилась у загальноєвропейський літературний контекст. Творчість Л.Стафа, К.Тетмаєра, С.Пшибишевського, С.Виспянського та ін. є яскравим підтвердженням цьому.

Перша хвиля українських модерністів намагалася здобути для української літератури ширші обрії. Своїми пошуками й експериментуванням у галузі форми, кращими власними творами вони поширили тематичні межі національної літератури, піднесли її художній рівень. Хоча це були перші несміливі спроби, модерністська поетика стала оновлюючим началом для літератури початку ХХ століття, ініціювала нову добу в її розвитку.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Булаховська Ю. Творчість Л.Стафа і стильові пошуки польської поезії першої половини ХХ ст. – К.: Наукова думка, 1970. – 179 с.
2. Булаховська Ю. Спадкоємність і новаторство сучасної польської поезії. – К.: Наукова думка, 1979. – 176 с.
3. Вервес Г. Головні проблеми українсько-польських літературних взаємин ХІХ ст. – К.: Держлітвидав України, 1958. – 246 с.
4. Выка К. Статьи и портреты. Под. ред. П.Ф.Стахеєва. – М.: Прогресс, 1982. – 220 с.
5. Гачев Г. Ускоренное развитие литературы (На материале болгарской литературы ХІХ века). – М.: Наука, 1964. – 140 с.
6. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – 604 с.
7. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 300 с.
8. Гундорова Т. Фрідріх Ніцше і український модернізм. //Слово і час. – 1997. - №4. – С. 29-40.
9. Денисова Т. Феномен постмодернізму – контури й орієнтири. //Слово і час. – 1995. – №2 – С.18 - 27.
10. Ільницький М. Від Молодої Музи до Празької школи. – Львів, 1995. – 210 с.
11. Лосев А.Ф. Теория стиля у модернистов. [Из цикла работ по истории художественного стиля] // Литературная учеба. – 1998. – №5. – С.153-160.
12. Михайлин І. Проблеми періодизації української літератури ХХ ст. //Українська філологія: досягнення і перспективи. – Львів, 1995. – С. 202-205.
13. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична й психологічна. //Слово і час. – 2001. – №1. – С. 32-38.
14. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: „Основи”, 2002. – 327 с.
15. Наєнко М. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції – К.: ВЦ Академія, 1997. – 320 с.
16. Наливайко Д. Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангардизму”. //Слово і час. – 1997. – №11-12. – С. 44-48.
17. Неврлий М. Етапи формування західноукраїнської модерної поезії. //Сучасність. – 1993. – №5. – С. 156-165.
18. Олійник О. Основна теза: поліваріантність модернізму. //Слово і час. – 1999. – №3. – С. 61-62.
19. Павличко С. Від “модернізму” до модерності – теоретичний дискурс “Української хати” //Сучасність. – 1995. – №10 – С. 98 -110.
20. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
21. Пачовський В. Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації //Хроніка’ 2000. – 1993. – №5 (7). – С. 186.
22. Погрібний А. Діалектика літературно-мистецького поступу / модернізм в українській літературі //Слово і час. – 1999. – №7. – С. 24-26.
23. Поліщук Я. Естетичний досвід декадансу (аспекти модальності й моди) //Слово і час. – 2002. – №4. – С. 20-26.

24. Поліщук Я. Міфологічний горизонт раннього українського модернізму: Літ. студії – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 296 с.
25. Поліщук Я. Світло і тіні українського модернізму як наукової проблеми. // Українська література в загальноєвропейському контексті. Випуск 5. – Ужгород, 2002. – С. 142-146.
26. Рубчак Б. Пробний лет (тло для книги) // Остап Луцький-молодомузець. – Нью-Йорк, 1998.
27. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: „Плай”, 2002. – 413 с.
28. Bobrownicka M. Modernizm w literaturach słowiańskich (zachodnich i południowych) – Wrocław, 1975. – 158 s.
29. Białokozowicz B. Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku. – Warszawa, 1971. – 305 s.
30. Dąbek-Wirgowa T. Główne zagadnienia stosunków literackich polsko-bułgarskich w pierwszych dziesięciokach XX w. // Z polskich studiów slawistycznych. – Warszawa, 1963. – S. 258-269.
31. Floryńska A. Spadkobiercy króla Ducha. – O recepcji filozofji Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu. – Wrocław, 1976. – S. 82.
32. Hutnikiewicz A. Młoda Polska. – Warszawa, 1996. – 484 s.
33. Krzyzanowski J. Neoromantyzm polski (1890 – 1918). – Wrocław – Warszawa – Kraków. – 1963. – 268 s.
34. Makowiecki A. Młoda Polska. – Warszawa, 1981. – 351 s.
35. Magnuszewski J. Stosunki literackie polsko-czeskie w końcu XIX i na początku XX wieku. – Wrocław, 1951. – 174 s.
36. Markiewicz H. Młoda Polska i “izmy”. Z problemów literatury polskiej XX wieku. – T. I. – Warszawa, 1996. – 126 s.
37. Podraza-Kwiatkowska M. Literatura Młodej Polski. – Warszawa, 1997. – 351 s.
38. Skandler S. Słowacki i nowa sztuka. – Warszawa, 1965. – S. 23 –35.
39. Weiss T. Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890-1914. – Wrocław- Kraków, 1962. – 110 s.
40. Wyka K. Modernizm polski. – Kraków, 1968. – 198 s.

Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ

© 2005

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАГЕДІЇ  
“УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ” ІВАНА ФРАНКА**

І.Франко назвав “Украдене щастя” (1891) драмою із сільського життя. І слово “драма” для нього не мало визначальної жанрової ознаки. Він творив п’єсу, сюжет якої почерпнув з мотиву “Пісні про шандаря”. Дія “Украденого щастя” відбувається близько 1870 року в підгірському селі Незваничі і завершується смертю головного героя. Тому вже такий фінал дає підстави трактувати п’єсу як трагедію. Але для трагедійного жанру цього замало. Трагедія – це вища форма драматичного мистецтва. “В трагедії національна культура досягає свого завершення” [1; 383]. У трагедії більше ніж в інших жанрах відтворено дух нації. Тому жанрові канони трагедії вимагають від митця відповідних поетичних засобів.

В “Украденому щасті” І.Франко не тільки порушив важливі соціальні, моральні та духовні проблеми свого часу, а й відтворив “життя людей, розвиток та прагнення всього українського народу, його почуття та естетичні поняття, його здібності і культурні надбання” [5, т. 29; 97]. Для І.Франка українське село було “окремим світом, багатим на конфлікти справді драматичні, могутні, в суспільному відношенні надзвичайно важливі і для загалу громадянства дуже повчальні” [5, т.29; 100]. І саме пильна увага до відтворення національного життя зі всіма його труднощами та складнощами теж свідчить на користь трагедії як жанрового визначення “Украденого щастя”.

Важливим моментом трагедійного твору є чітко виражені національні характери. “Герой трагедії – це індивідуальність, єдина в своєму роді” [2;102], – зазначав Анрі Бергсон. У трагедії драматург повинен відтворити вольові характери, здатні на самопожертву в ім’я свого народу або відтворити неподолані суперечності душі, зумовлені ментальністю. Прикладом цього у світовій культурі можуть бути Гамлет, Король Лір чи Отелло з однойменних творів В.Шекспіра. Звичайно, Микола Задорожний не Отелло, але, як цей герой, він відстоює свою честь і гідність, та й не через непорозуміння, а з усвідомлення необхідності захищати свій рідний дім. Мотиви й умови його діянь зачіпають звичаї, традиції та сімейний уклад українців, їхній національний темперамент. І.Франко при творенні образів-характерів виходив з українського менталітету, який визначає українця як певний генотип, сформований у складних умовах багатовікової історії під впливом різноманітних факторів. Але водночас він не обмежив своїх героїв галицькими обрядами, а утверджував у трагедії загальнолюдські ідеали і на їхньому тлі висвітлював багатогранну гаму української душі при вирішенні найскладнішої проблеми – людського щастя. Адже майнові суперечки Анни з братами автор залишив поза сценою, а сконцентрував увагу на внутрішньому стані дійових осіб, які чахнуть без справжньої любові і яскраво спалахують, коли появляється промінчик надії на повернення втраченого щастя.

На трагедії виразно позначився вплив народної “Пісні про шандаря”, в якій відтворено неподолані суперечності української душі, що не завжди може зреалізувати своє прагнення до гармонії, затишку, сімейної впорядкованості, любові та взаєморозуміння.

Маючи переконання, “що й під солом’яною сільською стріхою людські серця б’ються з такою самою силою, людські пристрасті киплять і нуртують з такою самою бурхливістю, почуття обов’язку змагається з поривом серця з таким же завзяттям, як де-небудь інде” [5, т. 27; 341], І.Франко, як і багато інших митців другої половини XIX століття, особливу роль відводив коханню, яке, за його розумінням, має настільки велику силу, що може піднести людину на висоту геройського чину або призвести до згуби. І трагедія героїв “Украденого щастя” не в загублених матеріальних цінностях, а у вкраденій любові, без якої їхнє життя втратило принадну привабливість, тому герої, незважаючи на пешкоди, намагаються здобути своє щастя.

Для трагедійного твору характерна висока емоційна напруга і глибокі переживання, які передаються переважно через відчуття небезпеки та великі потрясіння. Сильова манера І.Франка полягає в тому, що він відтворює події в повільному, розміреному ритмі, притаманному сільським мешканцям. Спочатку він подає картину впорядкованого сільського життя, але вже в першій дії заплітає інтригу, характерну для трагедії. Анна ділиться своїми недобрими передчуттями з Настею: “Не знаю, але мені так чогось лячно, так чогось сумно, як коли б якесь велике нещастя надо мною зависло” [5, 24; 9]. І передчуття її справдилися. Вона дізнається, що колишній її коханий Михайло Гурман живий, а не загинув у Боснії, як повідомляли її рідні брати, намагаючись якнайшвидше випхати з хати і віддати заміж за бідного наймита без посагу. Ця звістка застає її в той момент, коли вона вже стала господинею Миколиного дому, де, здавалося, панував “святий супокій, та згода, та лад, та любов” [5, 24; 8]. І Анна, в якій почали заживати сердечні рани, тільки тепер згадала про свою клятву Михайлові радше піти в могилу, ніж з ким іншим до шлюбу стати. І образа пече її серце: “А він жиє, жиє, жиє! Одурили мене, отуманили, загукали, обдерли з усього, з усього! Ні, не хочу про се думати. В мене є чоловік, шлюбний. Я йому присягала і йому додержу віри” [5, 24; 14].

Анна намагається відігнати від себе думки про Михайла, але почуття переповнюють її душу, і вона не може їх вгамувати. “...Забути треба. Хоч би мало серце розірватися, а забути треба. Ой господи! І як воно досі не трісло? Кілько я намучилася за ті роки! А тепер гадала, що от-от давні рани перестануть боліти. А тут на тобі! Маєш! Той, що досі був для мене помершим, являється наново” [5, 24; 12], – роздумує вона.

Відтворюючи пристрасне кохання Анни, драматург наповнює твір своєрідним пафосом, надає реплікам героїні відповідної патетики. Прагнучи до більш широкого зображення національних особливостей українців, І.Франко використав класичний конфлікт між почуттям та обов’язком перед сім’єю. А оскільки сім’я – це основа української нації, то тут ми маємо важливу національну проблему, так необхідну для трагедійного твору.

Ще один важливий елемент для трагедії “Украдене щастя” – це обігрування в різних варіаціях смерті головного героя. Переляканому Миколі Задорожному Михайло Гурман жартома говорить: “Я вмерлий! Я з гробу приходжу” [5, 24; 19]. Ці слова мають символічний зміст, бо свідчать про духовну смерть дійової особи, але разом з тим налаштовують реципієнта на серйозні роздуми про життя і смерть, любов та зраду. У такий спосіб І.Франко досягає певного емоційного настрою, якого потребує трагічна конфліктна ситуація. Це спрямовує думки персонажів у відповідне русло. Та й карабін, принесений до хати жандармом Михайлом, за законами жанру неминуче мусить вистрілити.

Стривожена Анна, дізнавшись про Михайла, насамперед думає про своє становище заміжньої жінки, що завжди було мірилом порядності. Вона цілком природно хвилюється за чоловіка, виглядає його з дороги, дає йому мудрі поради не робити з себе “сміховище людське”, коли він хоче тягатися з війтом по судах. Піклується, дбає про нього. Коли Михайло почав запідозрювати Миколу у вбивстві жидівської родини, то вона забороняє йому навіть думати про таке:

“АННА....Ти щось задумав? Щось страшне? О, так! Бачу се по твоїх очах! Чула се з твого голосу, коли ти розпитував його про ті шрами. О, я знаю тебе, у тебе кам’яне серце! Я не буду просити тебе, щоб ти змилювався над нами, не погубляв нас. Одно тільки тобі скажу, що двоє невинних людей візьмеш на душу!

ЖАНДАРМ. Я маю в бозі надію, ані одного не візьму. Але те одно тобі скажу, що твій чоловік був би дуже добре зробив, коли би був нині дома сидів і не їздив на заробок.

АННА. Звір ти, звір лютий! Наострився пожерти нас і тепер думаєш, що найшов при-току. Але Бог тебе покарає, тяжко покарає!” [5, 24; 23].

І.Франко вибудовує внутрішню логіку образу-характеру Анни, виходячи з українського менталітету. Зустрівшись з Михайлом після довгих літ розлуки, вона не кидається йому в обійми, бо статус заміжньої жінки не дозволяє їй цього зробити. Більше того, вона не пристає на його бік, коли він почав запідозрювати Миколу в злочині. Інстинкт дружини, берегині спрацьовує блискавично. Немов та чайка, б’ється вона, намагаючись захистити своє родинне гніздо, чесне ім’я та авторитет чоловіка. Сама вона з порядного й славного роду. Батько її був відомим чоловіком і “перший багач був на весь повіт, і ліпотент громадський” [5, 24; 36]. І ця риса – беззастережно ставати на захист правди та справедливості – передалася їй. Хоч вона тяжко скривджена братами, та, як справжня християнка, не хоче чинити зла й застерігає від таких вчинків Михайла, боячись Божої кари. Тобто І.Франко зосереджує увагу на тому, що українська жінка, незважаючи на природну потребу кохати, намагається узгоджувати свої вчинки з принципами християнської етики. Релігійність – це основна складова українського національного характеру. І тому у скрутний момент свого життя Анна покладається на Бога, інстинктивно відчуваючи небезпеку з появою Михайла. Добре знаючи його вдачу, вона розуміє, що він може принести нещастя в її дім. Драматург підсилює напругу в трагедії за допомогою снів, які віщують наближення біди:

“АННА...Яка мені нині погань снилася, то нехай Бог боронить! Десь ніби я коралі сію по хаті по оборі по цілім селі та такі грубі та червоні..

МИКОЛА (немов сам до себе). Коралі – то сльози.

АННА. А далі десь ніби на нашу хату з усіх боків пси гавкають, у двері лізуть, у вікна голови пхають, та такі люті та розжерті..

МИКОЛА. Люті пси – то напасть.

АННА. А далі десь ніби мене до шлюбу вбирають а в саме біле: білі черевики, білу спідницю, білу перемітку.

МИКОЛА. Свят, свят, свят! Що тобі жінко? Най Бог відвертає від нас усе лихе! Що ти говориш?” [5, 24; 25-26].

Саме Анні І.Франко відводить роль рушія внутрішньої дії трагедії і провісника неминучого нещастя. Вона постійно підсилює емоційну напругу твору: “Моторошно, мов перед пожаром. Усе мені здається, що ось-ось якесь нещастя...” [5, 24; 27]. І нещастя справді приходить у дім Анни. Колишній коханий Анни Михайло арештує її чоловіка Миколу, підозрюючи його у вбивстві жидівської родини. Подряпане лице Миколи, закривавлений одяг та чоботи, закривавлена сокира свідчать проти нього і водночас стають символічними ознаками трагедійного твору. Тобто варто підкреслити, що для підтримання відповідного тону в трагедійному творі І.Франко вміло використовував художні деталі, які стали важливими атрибутами у композиційній структурі п’єси.

Образ-характер Анни зазнав вже різних трактувань в українському літературознавстві. “Поведінка Анни, – підкреслював Яків Білоштан, – в двох перших діях є зразком вірності і відданості дружини своєму чоловікові, зразком порядності, властивої простій трудящій жінці. Оскільки це залежало від неї, від її розуму і волі, вона твердо додержувала свого слова, даного при шлюбі чоловікові. Не вина її, а біда, що жандарм-насилник зламав її опір, підкорив своїй силі й волі, розворушивши давні, припорошені забуттям, почуття” [3; 129].

Справді, Анна стала жертвою, але не Михайлової сваволі, а власного пристрасного почуття. Вона, незважаючи на суворі морально-етичні норми, які традиційно склалися в українському суспільстві, пішла за покликом свого серця, наражаючись на осуд селян. Тут варто звернути увагу на внутрішню логіку розвитку трагічного характеру, який повинен бути цільним, послідовним і самостійним, бо інакше він втратить свою трагічну велич. Протест проти Михайлових намірів – це перша реакція Анни. А далі в її серце закрадається тривога, а згодом повертається стара невипита любов. Спогади про минуле не дають їй спокою. “Чи дуже любила сього Михайла? – роздумує вона. – Здається, що дуже, коли й досі вся тремчу, всю мене мороз проходить, як його згадаю. Здається, що таки дуже. А може, більше боялася його, ніж любила. У, сила у нього! Вола за роги хопить та й на землю кине. Господи, таких, як мій, то йому ніщо двох у одну жменю. Самим поглядом здається, наскрізь тебе прошибає, мов розпаленим дротом. Ох, та й боюсь я його тепер! Боюсь, як найтяжчого ворога! І певно, що як він на нас завзявся, то зітре нас на порох, знищить, зруйнує. Бо хіба ж мій чоловік зможе з ним боротися?” [4, 24; 27].

Ця репліка Анни надзвичайно показова. Вона ще не відокремлює себе від сім'ї, але вже намагається оправдати своє захоплення Михайлом. Вона ідеалізує його, сприймає в романтичному світлі, до чого завжди схильна закохана жінка. І тут І.Франко, поєднавши реалістичні елементи з романтичними, теж виходив з українського менталітету. В уяві української жінки чоловік – це не тільки господар, творець матеріальних цінностей, а й оборонець свого дому, лицар, який завжди повинен стати на захист честі й гідності своєї родини. І, захопившись Михайлом, Анна бачить, наскільки програє йому колишній наймит, а теперішній чоловік її Микола. Хоча й він став господарем, добився певного матеріального становища й авторитету серед селян, але наймитська психологія через добру вдачу робить його поступливим та податливим. “Він такий добрий, він хробака дармо не розтопче, не то щоб чоловіка вбив!” [5, 24; 31], – говорить вона. Але її нелюбов до Миколи не дає можливості належно оцінити його.

Анні все важче й важче відстоювати статус порядної жінки, бо в суперечках з Михайлом оживає стара рана, почуття превалюють над обов'язками. Обставини стають сильнішими від героїв. Відчуття вчиненої братами Анни несправедливості підсилюють їхні емоції:

“ЖАНДАРМ.... Нелюди! Поганці! Таки додержали слова, закопали тебе живцем у могилу! Бог би їм сього не простив!

АННА. Про кого се ти ?

ЖАНДАРМ. А про кого ж би, як не про твоїх коханих братчиків? Знаєш, як мене взяли до війська, то один із них у коршмі виразно сказав мені: “Ти, Михайле, іди в Божий час, але про Анну і не думай. Не буде вона твоя, хоч би ми мали її живцем у могилу закопати”. Я тоді розміявся йому в очі, але бачу, що вони таки поставили на своїм.

АННА (несміло). Так ти... не гніваєшся на мене? Не проклинаєш мене?

ЖАНДАРМ. На тебе, бідна сирото! Хіба ж я не знаю, що ти тут нічого не винна, що у тебе не було власної волі, що тебе загукали, одурили, замчили?

Анна плаче.

Та ні, признаюся тобі, в першій хвилі, дізнавшись, що ти вийшла замуж за отсього тумана, я був лютий на тебе. Я був би вбив тебе, коли б ти була де близько. Я цілими днями бігав мов одурілий по полю і кляв тебе, просив на тебе у Бога найтяжчої кари, найстрашнішого лиха” [5, 24; 22].

Для трагедії характерний високий стиль, який дає змогу авторові відтворити палку пристрась дійових осіб. Але тут варто звернути увагу ще й на те, як І.Франко, виристовуючи відповідну патетику, вміє у короткому діалозі поєднати різноманітні національні проблеми: єдність українського роду, високі морально-етичні принципи, схильність

українців до глибокого почуття, вірність присязі, відповідальність за свої діла та вчинки. У такий спосіб драматург зробив трагедію багатоаспектною та емоційно насиченою.

Михайло, втративши любов, а з нею й сенс життя, озлобився на світ – став черствим, жорстоким та немилосердним. Він не хоче зважати на те, що Анна, як заміжня жінка, має свої виміри поведінки. Розбурхані почуття Михайла домінують над тверезим глуздом. “На злість тим, що нас розлучили. Наперекір тим, що вкрали наше щастя. Ми його відокрадімо, наше щастя!” [5, 24; 32], – говорить він Анні. Вражене самолюбство підштовхує на необдумані вчинки. Він відкрито ночує в Анни, ходить з нею до церкви, тягне до шинку, веде на танці, викликаючи спротив сільської молоді.

Трагедія через великі потрясіння утверджує високі морально-етичні принципи. Жоден герой в “Украденому щасті” не дотягує до естетичного ідеалу. Але тут І.Франко цю морально-етичну проблему вирішує в інший спосіб – віддає право виносити присуд героям простим селянам, які свято бережуть традиції та звичаї, пов’язані зі сімейним укладом. Заміжня жінка не мала права появлятися у людських місцях з чужим чоловіком, навіть коли вона його палко кохала, а тим більше – жити з полюбовником. І після того, як Миколу забрали до криміналу, а жандарм почав два рази на тиждень ночувати у Анни, село збурилося і запротестувало:

“НАСТЯ (під вікном до другої жінки, киваючи головою). Я то знала, що до того воно дійде. Бійтеся Бога, тота жінка ані стыду не має, ані серця.

ПЕРША ЖІНКА. Ой та певно. Мій старий казав, що буде в раді о тім говорити, аби її при всій громаді різками висічи, най не дає злого прикладу.

НАСТЯ. Певно, що варто би. Адже й нині в церкві Бійтеся Бога! Таж такого ще світ не бачив. З чужим парубком аж до самої церкви прийшла, а потому як сама стала, то щоби вам до образів, до вітваря святого лицем обернулася! Де там! До нього обернулася, до нього, окаянна, молитви шепче. Жінки довкола неї повідступалися, таке вам колесо зробили, мов від зараженої тиснуть, а вона нічого, мов і не бачить. Так усю хвалу Богу й вистояла. Та не всю, бо скоро “Достойно” проспівали, мій шандар із церкви, моргнув на неї, та й вона за ним вийшла” [5, 24; 55].

Українська жінка відкрито не висловлює свої почуття, але стан закоханості виразно виявляється у її вчинках. Це підмітив І.Франко. І для того, щоб розкрити глибину почуттів Анни, драматург використовує репліку селянки Насті, сповнену обурення й осуду. У такий спосіб автор показує, що любов Анни до Михайла настільки заповонила її душу, що навіть у церкві вона бачить тільки його, і разом з тим він загострює увагу на тому, що високі морально-етичні принципи, які культивувала церква, вже не можуть бути для неї перепоною. Сільські жінки обзивають Анну “огидницею”, “поганим зіллям”. “Без серця вона! І відразу се було видно. Адже як його брали, то аби вам слово сказала, аби одну сльозу проронила, як чесній жінці годиться! Де там!” [5, 24; 38], – розповідає Настя сільським жінкам.

За звичаєвим сільським правом Анна переступила моральні закони і заплямувала свою честь, втратила гідність та авторитет порядної жінки. Сільська молодь вважає нижче своєї гідності забавлятися на танцях з такою жінкою. “Суспільство встає на захист прав “шлюбного чоловіка” і засуджує Анну за її любов до Михайла, розглядаючи її поведінку як розпусту, гріх” [4; 79].

Михайло змушує Анну признатися йому в коханні, голосно вимовити слово “люблю”. А потім ще й застерігає її:

“ЖАНДАРМ. Пам’ятай же. І будеш моєю? Стій просто, не трясись! Знай, що від мене не втечеш! О, я не такий, щоб тебе пустити з рук! Раз мені щастя всімхнулося по тільких роках, то вже я тепер не випущу його! Зубами в нього ввіп’юся, а не випущу. Говори, будеш моєю?

АННА. Ради Бога, Михайле! Не говори сього! Я шлюбна жінка! Я присягала. Гріх мені таке слухати, гріх подумати про таке!



ЖАНДАРМ. А не гріх було дати мені слово, а потому вийти за другого? Не гріх украсити моє щастя?

АННА. І моє вкрадено, голубе мій! І моє серце розбито, і мене з нелюбом спаровано! З туманом отаким, що з ним ні в кут ні в двері, що з нього люди сміються, що хіба хто не хоче, той з нього не глузує! А ти ще дорізати мене хочеш!” [5, 24; 32].

Діалог між Анною та Михайлом відбувається в той момент, коли присяжний, віт та селяни шукають докази Миколиної причетності до злочину. Михайло саме в цей момент хоче почути слова надії від Анни. Він хоче переконатися, що вона його не забула. У цьому емоційно насиченому діалозі І.Франко показує, як поступово в Анни тане недовіра до Михайла, вона навіть у такий скрутний момент нарікає на свого нелюбого чоловіка й виливає свої жалі Михайлові. Почуття вже превалюють над обов’язком – любов затуманює розум, вона не може лукавити перед Михайлом, який вимагає від неї конкретної відповіді:

“ЖАНДАРМ. Так хочеш бути щасливою?

АННА. Хочу.

ЖАНДАРМ. Так будеш моєю?

АННА. Буду.

ЖАНДАРМ. Пам’ятай же! Держу тебе за слово. А як і тепер мене одуриш, то горе тобі! Я страшно пімщуся на тобі й на нім.

АННА. Ні, не одурю” [5, 24; 33].

Звичайно, Анна хоче бути щасливою. Вона хоче бути з коханим чоловіком і насолоджуватися людським щастям. Але вона заміжня жінка і хоча не любить свого чоловіка, їй не личить відкрито виявляти любов до Михайла. Правда, під його тиском вона згоджується на все, лиш би не втратити коханого. Анна переборює страх і сором. Її бажання цілком природні і не суперечать розвитку жіночого характеру. Та хотіти, прагнути – це одне, а здійснювати задумане – це зовсім інше.

В уяві українця кохання ніколи не мислилося як само по собі. Воно завжди було пов’язане з майбутнім утворенням сім’ї, освяченої Божим благословенням, вихованням дітей і строгим дотриманням принципів сімейного укладу. Поза сім’єю українець не мислив собі кохання, бо для нього воно було чимось більшим, ніж розвага та насолода. І тому селяни дають зрозуміти Михайлові, що поведінка Анни не вкладається в елементарні рамки порядності. “Танцювати з такою жінкою....Чоловіка вішати мають, а вона тут буде танцювати. То так порядна господиня робить?” [5, 24; 42-44], – обурюється сільський парубок. Цю конфліктну ситуацію І.Франко використовує для того, щоб показати, наскільки твердо дотримувалися в українській громаді морально-етичних принципів. Але водночас, глибоко проникаючи у внутрішній стан героїні, він показує, що Анна вже не володіє собою. Стара любов ожила і думки її набирають зовсім іншого характеру. Вона думає тільки про Михайла:

“Який страшний! Який грізний! А що за сила! Здається, якби хотів, то так би і роздав мені і того... мойого... хаяпу. Поглядом одним прошиб би. І чим страшніший, чим остріше до мене говорить, тим, здається, я більше люблю його. Вся тремчу, а так і здається, що тону в нім... ані сили, ані застанови, нічого. Все мені тоді байдуже, все готова віддати йому, кинути в болото, коли він того схоче! Ах!...Та й чи ж не віддала я йому все, все, що може віддати жінка любому чоловікові? Навіть душу свою, честь жіночу, свою добру славу. Присягу для нього зламала. Сама себе на людський посміх віддала. Ну і що ж! Мені байдуже! Він для мене все: і світ, і люди, і честь, і присяга...” [5, 24; 46-47].

Анна розуміє ганебність свого вчинку, але нічого не може зробити зі собою – палка глибока пристрасть заповонила її ніжну душу. Для розкриття психічного стану героїні

І.Франко використовує внутрішній конфлікт. Глибока сердечна чутливість української жінки і суворі правила сімейного життя часто спричиняли до внутрішнього конфлікту, коли любов була адресована не шлюбному чоловікові, а комусь іншому. І коли в українській етноментальній основі сім'я стояла значно вище палкої і пристрасної любові, розв'язати цей гордіїв вузол було неможливо.

У трагедії “Украдене щастя” І.Франко створює конфліктну ситуацію, яка дає йому змогу передати внутрішній стан заміжньої жінки, коли вона повинна зважитися на рішучий крок – зігнорувати думку односельчан. Коли Михайло тягне Анну за руку до танцю біля корчми, вона впирається:

“АННА. Бійся Бога, Михайле! Пусти мене! Ади, люди ззираються.

ЖАНДАРМ. Ну, то що, що ззираються? Кому цікаво, нехай дивиться. А мене то що обходить? Я з людського дива не буду ні ситий, ні голоден.

АННА. Але стидно. Лице лупається. Шепчуть, пальцями показують.

ЖАНДАРМ (*срізно дивиться на неї*). Анно, я думав, що ти розумна жінка, а ти все ще дурниці плетеш. Після того, що сталося, ти ще можеш уважати на людські позирки і пошепти! Тьфу, чисто бабська натура!” [5, 24; 41].

Звичайно, Анна вже не крилася зі своїм коханням до Михайла, вона вже не могла цього робити. Але тут І.Франко показує, що українська жінка ніколи не прагнула виносити свої інтимні почуття на люди. Кохання завжди було великою таємницею, тим більше, коли це стосувалося шлюбної жінки. Михайло вже втратив сором, і йому байдуже, що про нього подумають прості сільські жінки, від яких зовсім не залежить його соціальний статус. Та Анна, яка вже втратила голову через Михайла, не хотіла втрачати лиця. Інтимні почуття в Анни проявляються глибинно, внутрішньо, вони переполюють її душу, а в Михайла вони вилазять на поверхню. Зухвалими вчинками він намагається довести, що має право кохати Анну і тому силою змушує її танцювати з ним.

І.Франко писав трагедію, опираючись на мотив “Пісні про шандаря”. Звідти він узяв народну оцінку стосунків заміжньої жінки з коханим позашлюбним чоловіком. Аналізуючи пісню, він намагався оцінити вчинок Анни з позицій високої моральності: “Я не знаю, як кому видається така жінчина, – мені вона видається засліпленою, може, в любові, але все-таки гарячо і щиро люблячою. А у кого любов, така гаряча, невмираюча любов єсть головним двигачем цілого життя і поступування, – чи ж можна того назвати зіпсованим і неморальним?” [6, 26; 250]. І таке становище Анни Михайло дуже добре усвідомлює. Він не знаходить виходу, не бачить перспективи. Михайло розуміє й Анну, яка його запитує: “Михайле, Михайле! Що буде з нами? До чого воно дійде? Чим воно скінчиться?” [5, 24; 53], тому й грубо їй відповідає: “Дурна! Ось вона чим турбується! Нібито хтось у світі знає, чим що скінчиться і до чого дійде? Жий та дихай, доки жиєш! Зле тобі? А коли не зло, то дякуй Богу. Як буде зло, тоді час буде думати про те зло! Чим скінчиться! Нічим не скінчиться. Будемо жити, доки можна. Будемо любитися, доки можна. Будемо людям в пику сміятися, доки можна, доки вони нас під ноги не візьмуть. А потому? Потому один кінець: всі помремо і чорту в зуби підемо. Ось чим воно скінчиться, коли хочеш знати. (*Обіймає її*)” [5, 24; 53].

Михайло усвідомлює становище, в якому вони опинилися. Ображений на весь світ, він хоче доказати, що має право на любов з колишньою своєю коханою. Але справа в тому, що тут не треба нікому нічого доказувати – все давно доказано і розставлено на місцях. У народній пісні І.Франко побачив образ шандаря, потрактованого негативно.

“Шандар показується нам чоловіком справді зіпсованим і ледачим. Він попросту хвалиться своєю добичею, хвалиться тою безграничною любов'ю Наколайкової жінки, котрої він не варт... Звичайний, простий парубок, хоч і який, не зробив би чогось подібного. На то треба зовсім виломатися з тих традицій, відчужитися від тої атмосфери старих

звичаїв і саморідної моральності, серед яких живе і виростає кожна дитина на селі” [6, 26; 251-252].

Тобто бачимо, як глибинно зачіпає І.Франко специфіку національного життя українського народу. І саме з позицій національних ідеалів він характеризує шандаря:

“Значиться, вина шандаря не в його незаконній любові, але в його власній безсердечності і зіпсованості – ними він позбавив себе життя і нашої симпатії. Любов, хоч законна, хоч і не законна, все викликає відзив в складачах пісень народних. Се впрочім і не диво: адже ж складачі ті – переважно жінки, у котрих любов – найбільші святощі єдина прикраса бідного, а так часто і безсердечно потоптаного та ламаного життя” [6, 26; 252-253].

Використавши мотив пісні про шандаря, І.Франко значно поглибив трагічний образ-характер Михайла у п'єсі “Украдене щастя”. Палка пристрасть, образа за себе, за Анну, яку обдурили, безвихідність, моральна спустошеність без любові, вражене самолюбство перемішалися у цьому складному образі. Все бурлить, нуртує в ньому. Він бачить, що гине, бо душа його вже вмерла. Він ухопився за Анну, як за останній промінчик, навіть не задумуючись над тим, що він тягне її до погибелі, бо вже нездатний на співчуття та милосердя. Без Анни він не може жити, але повернути її таку, яку він залишив, коли ішов до війська, йому не під силу.

Створюючи образ-характер Михайла, І.Франко використав народну оцінку, яка випливає з українського менталітету, але додав йому виразних колоритних рис. Яким би зухвалим і самовпевненим не був жандарм Михайло Гурман, але, як чоловік, вихований на українському уявленні про сім'ю, добре розумів, що повернути вкрадене щастя неможливо. За жодних обставин він не зможе подолати ту високу планку, яку встановили українці щодо сімейного укладу. І виходячи із жанрових канонів, І.Франко в “Украденому щасті” не передбачав іншої розв'язки як трагічної. У цьому і полягала трагічна провина Михайла, який свідомо йшов до своєї погибелі.

Під впливом Михайла Анна зовсім втратила інтерес до Миколи.

“Обрид він мені. Лучче б був гнів собі в криміналі” [5, 24; 47], – відверто зізнається вона і перестала звертати увагу на людський осуд: “...Та що се мене обходить? Я тепер спокійна, нічого не боюся, ні про що не думаю, нічого не знаю, тільки тебе одного. (Підближається до нього, боязко.) Михайле, можна тебе обняти?”

Жандарм обнімає її.

АННА. І поцілувати?

Цілуються.

Знаєш, давніше я, здається, була б умерла зі стиду, якби була подумала навіть, що яко шлюбна жінка можу так цілувати другого. А тепер! (Цілує його без пам'яті.) Любий мій! Тепер у мене ані крихіточки ніякого неспокою, ніякого сорому нема!

Микола відчиняє двері, але, побачивши, що Михайло з Анною цілуються, цопається назад і запирає злегка двері” [5, 24; 47].

Тут наступає розв'язка як внутрішнього, так і зовнішнього конфлікту: Анна зрікається чоловіка і відкрито виявляє свою любов до Михайла. Микола на власні очі побачив зраду Анни, яка стала трагедією для нього. Він щирим серцем полюбив свою дружину, працював заради неї, не покладаючи рук, зі звичайного наймита переродився у справжнього авторитетного господаря, а тепер отримав у віддяку ганьбу та сором. Психологічний стан скривдженого І.Франко передає у монолозі Миколи з Анною.

“Господи, пощо ти вивів мене з криміналу? Чому не дав мені там зігнати? Я думав, що нема гіршої муки над неволю. А як прийшли пани і сказали мені: “Миколо, ти вільний, бачимо твою невинність”. – Господи, то мені троха серце не трісло з великої утіхи. Я

крил у Бога просив, щоб додому якнайскорше залетіти, а тут застав таке... таке, що й язык не повертається сказати! Таке, що неволя в криміналі против того видається мені раєм! (*Ридає*). І за яку се провину мене Господь так тяжко карає? Чим я його образив, чим прогнівав” [5, 24; 49], – говорить він до неї

Наділивши Миколу Задорожного безпосередньою, щирою вдачею, І.Франко через його відверте зізнання передає трагедію українського господаря, у якого через зраду жінки поруйнувалася уся господарка. Драматург тут використовує різкі перепади від радості до розпуки, намагаючись якнайглибше проникнути у закутки української душі зрадженого чоловіка. Зрада жінки для українця – це катастрофа, це крах його найкращих сподівань, це моральний злам, після якого він втрачає сенс життя.

“МИКОЛА....Анно! Невже ж ти мене так... так ані крихітки не любиш?  
АННА. Ні  
МИКОЛА. І ніколи не любила?  
АННА. Ні  
МИКОЛА. І не можеш присилувати себе, щоб хоч жити зі мною по-давньому?  
АННА. Ні (*Звіщує голову.*) Пропало вже” [5, 24; 49].

Микола у будь-який спосіб намагається зберегти свою сім'ю. Він принижується перед Анною, просить не ганьбити його перед людьми: “... Не показуйся прилюдно... з ним. Не топчи в болото моєї бідної голови. А ні, то вбий мене, щоб я не дивився на те!” [5, 24; 49].

Збагнувши, що він втратив Анну, у Микола пропадає інтерес до господарства. Він розпродує свій маєток і пропиває гроші. Тепер матеріальні цінності для нього не мають вартості:

“МИКОЛА. А нащо ж воно мені? Хіба мені життя буде? Не буде, куме! Все пропало! Вже мені господарем не бути, так нехай же іде все! І поле продам, і хату продам, нехай іде.  
БАБИЧ. Говори, говори. Продам, кажеш. А потому що буде?  
МИКОЛА. Коли потому? Як потому? У мене, куме, вже тепер потому. Вже тепер по всьому. Дальше вже нічого не буде. Нічогінько. Так цур йому всьому!” [5, 24; 57].

Трагічна провина Миколи в тому, що, втративши Анну, він не міг знайти для себе точки опори. Життя втратило для нього сенс. Якщо зважити на те, наскільки українець міцно прив'язаний до свого господарства, то можна збагнути глибину трагедії Миколи. “Коли вже таке на мою голову впало, то що діяти! Не береться мене ніяка робота, відійшла охота до життя, до господарства. Тьфу, нащо воно мені! Взяв я продав коненята, гроші сховав та й пропиваю потроха. Най ідуть! Не стане тих, знов щось продам” [5, 24; 56-57], – зізнається він. Але драматург, який дуже високо ставив українську сім'ю як основу суспільності, не дозволяє “впасти” йому. Співчуваючи Миколі, сусід Бабич підбадьорює Миколу: “Ти б узявся до своєї жінки троха остріше. Похрупостів би на неї, погрозив би, а то й ударив раз, другий. Знаєш, жінка так, як коняка, любить батіг, а без нього зовсім ледащіє....Ну, і до сього Гурмана ти постався. Що то він завойовував тебе, чи що? Покажи йому, що ти в хаті господар. Закажи йому бувати у себе” [5, 24; 58]. Саме для мобілізації духу героя драматург створює випробувальну конфліктну ситуацію у фінальній частині трагедії, психологічно готуючи дійових осіб до вирішальної сутички. Протягом дії драматург показує образ-характер Миколи у розвитку. Спочатку Михайло випихає Миколу з рідної хати, коли хоче залишитися з Анною наодинці. Тобто, показує Миколу безвольним та нерішучим. Але І.Франко завжди вірив у людину, її благородство та морально-етичну чистоту, які сприяли відродженню духу. Такий підхід до зображення людини відбився на творчій концепції драматурга. Він показує, як тяжко, повільно, але впевнено випростується колишнім наймит, в якому генетично закладене морально-

етичне начало. Незважаючи на те, що Анна зрадила його, він нікому не дозволяє погано говорити про неї: “Кому яке діло до мене і до моєї жінки?” [5, 24; 53]. Коли селяни хотіли обговорювати поведінку Анни на громадській раді, Микола протестує: “Зась раді громадській до моєї жінки. Не має рада права!” [5, 24; 56]. Він і про Анну говорить тільки в доброму тоні: “Адже ж ви, сусідоньки знаєте, яка вона була добра, щира та вірна, заким його зла доля на мій дім навернула! До рани можна було її приложити, не то що! (Плаче.)” [5, 24; 56].

Ці слова свідчать, що Микола, незважаючи на прикрощі, яких йому завдала Анна, не перестає її любити. Без любові дружини йому світ немилий. Образ штовхає його на рішучі кроки в обороні свого щастя: “...Ціпом по голові! Мундур на шкамаття! Нехай мене скаржить! Я вже буду знав, як боронитися!...Або що, хіба я не чоловік, не господар?” [5, 24; 59]. Помітно, як Микола заговорив іншими словами. Він зрозумів, що йому треба самому захищати свою дружину, свій дім, своє господарство від шандаря, який нагло вліз у його хату. Тобто тут, у фінальній сцені, драматург зміщує акценти, зосереджуючи увагу на традиційних поглядах українця, який вважав сім'ю основою суспільності. І.Франко логічно вибудовує образ-характер Миколи Задорожного, обґрунтовує його позицію як господаря та глави сім'ї. Він “готує” його до вирішальної битви за Анну, якою заволодів Михайло.

Михайло, заслоняючись цісарським мундиром, поводить зверхньо та нахабно. Але Микола вже не той, яким був на початку дії. Коли Михайло вимагає від нього частунку, то Микола плює йому в лице. Жандарм б'є його кулаком по голові. Конфлікт загострюється, дія наближається до завершення.

“МИКОЛА (з трудом підноситься, його садять на лаві). Так ти ось як мені платиш за мою доброту?

ЖАНДАРМ. Не за доброту, Миколо! За доброту тільки Бог заплатить. А я за дурноту. За те, що ти плюєш на цісарський мундур.

МИКОЛА. Я не на цісарський мундур плюю, але на того огидника, що ганьбить образ Божий! Ти його знаєш? Михайла Гурмана!” [5, 24; 60].

Тут І.Франко загострює увагу на тому, що стосунки між чоловіками, які відстоюють свої права на любов до Анни, мають морально-етичний аспект, а не політичний чи соціальний, хоч жандарм Михайло представляє цісарську владу. Михайло, в якого в глибині душі залишилася частка людського почуття, хоче хоч якимсь чином оправдати свою поведінку:

“ЖАНДАРМ. Правду кажеш. І я тобі зараз скажу, що ще причинилося до мого нещастя. Я полюбив отсю бідолаху, Анну, сироту, поштуркувану та кривджену нелюдями-братами. Ся любов була моїм одиноким, найдорожчим скарбом, вона могла би була з мене зробити доброго, порядного чоловіка. А ти, Миколо, ти до спілки з тими нелюдями вкрав мені те одиноке щастя.

МИКОЛА (зривається). Я? Вкрав тобі.. (Хапає себе за голову.) Господи, що се зо мною? Чи весь світ догори ногами перевертається? Я, втопаний у болото, обдертий з честі супокою і поваги, зруйнований, зарізаний без ножа – я, по-твойму, виходжу ще й злодієм? ...Вороже, се ти її звів, одурич, причарував!” [5, 24; 61-62].

Суперечка все більше і більше загострюється. Коли Микола намагається вигнати жандарма з хати, той підсовує йому папір:

“ЖАНДАРМ. Наказ із суду, аби тебе приставити. Я ще нині маю його доручити війтові Там знов на тебе в суді щось наговорили.

МИКОЛА. Га, Юдо! Так ти знов з того боку підо мною риєш? Зовсім мене доконати хочеш? От же не діждеш! (Вириває йому з рук папір і рве на кусні.) На, маєш, маєш, маєш!” [5, 24; 62-63].

Коли вперше Михайло вирішив позбутися Миколи, то він мав для цього формальні підстави: подряпане лице, закривавлений одяг і чоботи, закривавлена сокира послужили підставою для арешту, то тепер, скориставшись службовим становищем, він вирішив позбутися супротивника підлим і підступним способом. Відбулася деморалізація героя,

його вчинки набули злочинних намірів, і за законом трагедійного жанру, він повинен загинути. Те, що Микола порвав папір, було несподіванкою для Михайла, який вважав його “віхтем” та “дурнем”. Такий вчинок обурило жандарма. Зчиняється бійка. Микола хапає за карабін, а коли Михайло вириває його, то Микола хапає сокиру і втоплює її в груди жандармові, який перед смертю простягає руку до Миколи зі словами: “Спасибі тобі! Я хотів і сам собі таке зробити, та якось рука не піднялася” [5, 24; 63]. Тобто сам Михайло був готовий до трагічного фіналу свого кохання, бо він не знаходив виходу зі складної ситуації.

Ця конфліктна ситуація має важливе значення ще й для розкриття образу-характеру Миколи, душа якого збунтувалася після того, як Михайло підняв на нього руку. Тобто його вчинок був цілком природним протестом проти наруги та знуцання. Підбадьорений селянами, які не могли стерпіти такої несправедливості, Микола з поступливого наймита перероджується в рішучого захисника свого дому – вбиває Михайла.

Смерть Михайла цілком логічна. Хоча вона більше символічна, ніж реальна, і впливає з природи українського національного характеру, з розуміння того, що сім'я для українця – це свята святих, скріплена Божим благословенням, і ніхто не сміє втручатися у її володіння. А хто посягне на цю святиню, той неминуче зазнає Божої кари як великий грішник. І саме таким грішником був Михайло Гурман, який вліз у чужу хату, вважаючи, що вкрадена любов дає йому на це право. Але для українця сім'я, її честь, порядність і вірність подружжя стоять вище кохання, яке б воно сильне і глибоке не було. Обов'язок, клятва перед Богом, сором перед людьми були тими атрибутами, на які опиралася українська родина. І смерть Михайла Гурмана ми сприймаємо, не як життєве нещастя, а як апофеоз завершеного дійства, як відповідний катарсис, так необхідний трагедійному жанру.

Аналіз драматичного твору “Украдене щастя” І.Франка дає підстави твердити, що за глибиною відтворення національних проблем, проникнення у внутрішній світ дійових осіб “Украдене щастя” відповідає жанровим вимогам трагедії, оскільки тут є висока патетика, трагічні образи-характери, трагічний конфлікт, вибудований на національній основі й трагічна розв'язка, яка на високому реєстрі завершує твір.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. Естетика словесного творчства. – М.: Искусство, 1979.
2. Бергсон А. Смех. – М., 1992.
3. Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – К.: Держлітвидав, 1955.
4. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – Львів, 1956.
5. Франко І. Руський театр // Зібрання творів у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 29 (Надалі всі цитати на це видання подаються в тексті).
6. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних // Зібрання творів у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26.

Ольга КОГУТ

© 2005

**МОТИВ ГРИ ЯК ЧИННИК МОДЕЛЮВАННЯ УЗАГАЛЬНЕНИХ СИТУАЦІЙ У ПРИТЧЕВИХ ТВОРАХ (В.ДРОЗД „САМОТНИЙ ВОВК”, Т.ПУЛАТОВ „ПЛАВАЮЧА ЄВРАЗІЯ”)**

Кінець ХХ ст. порушив непрості проблеми, вирішення яких у мистецтві неоднозначне. Складність змісту викликала складність форми: щільно переплелися реальне та ірреальне, сучасне і минуле, фантастика і міфологія. Ці твори, образно кажучи, так „круто” замішані на тому, що відразу впадає в очі їх належність до умовного письма.

Роман-притча, який у західноєвропейській літературі репрезентується іменами А.Камю, Г.Марселя, В.Фолкнера, отримав своє місце в українській прозі та літературі близького зарубіжжя. До цієї жанрової форми письменники звертаються тоді, коли виникає потреба дослідити явище, а не тип чи характер; не зображувати дійсність, а активно її вивчати. Хвиля міфологічних і притчевих творів стала помітним явищем у прозі 70-80-х років ХХ століття.

В українській літературі цього періоду відбувається своєрідне відродження притчі, з’являються її сучасні модифікації: повість-притча та роман-притча. Стає очевидним, що їх використання – не поодинокий факт, тому потребує дослідження. Обґрунтування результатів дослідження матиме значення для теорії літератури, точніше теорії літературних жанрів, а також для вивчення провідних тенденцій у сучасній прозі. В цьому – **актуальність роботи**.

**Наукова новизна** роботи полягає в науково-теоретичному визначенні та обґрунтуванні особливостей сучасного роману-притчі. **Мета дослідження** – визначити особливості сучасної прозової притчі (роману-притчі) на рівні жанрового синтезу, зокрема дослідити мотив гри як чинник моделювання узагальнених ситуацій у притчевих творах.

**Предмет дослідження** – роман-притча в прозі 70-80-х років ХХ ст., використання притчевих елементів на різних рівнях твору.

**Об’єкт дослідження** – художні твори: В.Дрозда „Самотній вовк”, Т.Пулатова „Плаваюча Євразія”. Теоретико-методологічною основою дисертаційного дослідження стали праці з теорії сучасної прозової притчі: А.Г.Бочарова, М.Є.Ільїної, А.К.Ішанової, Ю.І.Клим’юка, О.О.Товстенко, М.Б.Храпченка, С.Д.Щербини; з проблем умовності: Т.Аскарова, А.Ельяшевича, А.Кравченка, А.А.Михайлової, Т.Мотильової, Н.Чорної. Використано порівняльно-типологічний метод дослідження художніх творів.

**Результати дослідження.** У літературі ігровий момент – явище розповсюджене. Розглядають театральність двох типів: “саморозкриття” і “самозміни”. Якщо в першій “...природно описуються народна обрядовість, театральний побут, громадське життя, організоване за театральними законами...” [2, 42] то друга є “...одна з найголовніших, бо психологічні нашарування, пов’язані з нею, нерідко руйнують етичний мікроклімат, сформований людством протягом тисячолітнього шляху етичного самовдосконалення, розмивають – унаслідок гнучкості перевтілень – критерії етичного поцінування...” [2, 42]. Ця друга форма театральності реалізується у “Самотньому вовку”

В.Дрозда. А в “Плаваючій Євразії” знаходимо обидві форми: і “саморозкриття”, і “самозміни”.

1981 року в журналі «Вітчизна», а окремим друком у 1982 році вийшов роман В.Дрозда «Вовкулака» («Самотній вовк»), що «дозрівав», за свідченням автора, аж 14 років. Письменник почав працювати над ним ще у Забайкаллі, де служив у війську. На початку 70-х років були написані перші варіанти «Вовкулаки», з приводу яких автор мав певні непорозуміння з редакторами. Внаслідок суперечок з'явилася друга назва твору – «Самотній вовк», яка звучала «нейтральніше», не так гостро.

О.Ковальчук у праці “Український повоєнний роман: Проблеми жанрового розвитку” розглядає “Самотнього вовка” крізь призму психологізму. Образ вовка трактується як крайній вираз егоцентричності головного героя: “...вовк – образ, який у новітні часи пов’язується із зображенням так званого екстремального індивідуалізму” [3, 130], тому у романі, на думку критика, він набуває цілком реалістичного трактування. Нічні картини життя вовчої зграї в такому аспекті можемо сприймати двояко: як містичні збіговиська вовкулак і як витвір уяви головного героя, одержимого ідеєю кар’єризму. І в такому випадку роман визначається як такий, що написаний у конкретно-реалістичній манері.

Твори В.Дрозда кваліфікуються “фантастичною прозою” за використання елементів фантастики і гротеску. На перший погляд, і у романі “Самотній вовк” автор звертається до фантастичного прийому – перетворення людини на вовка. Однак це не є чимось запозиченим. Автор виходить на міфологічний рівень, що зумовлено власною концепцією світовідчуття. У своїх спогадах він зазначав: “З раннього дитинства живе воно у моїй душі. Одухотворення усього живого, та й не лише живого, як ми його розуміємо, потизація і персоніфікація природи як чогось загадкового, не завжди збагненого для людини, передчуття таємниці там, де, здається, таємниці нема і бути не може, – усе це і багато іншого почерпнуто мною з духовних криниць мого поліського краю, із своєрідної народної філософії поліщуків, таких схильних до фантазування, до гротеску, до задумливого сміху, часом – крізь сльози” [1, 24]. Це світовідчуття характерне і для героїв роману – Андрія і Петра. Вони з дитинства увібрали сільські, пакульські перекази про відьомство, вовкулаків, намови. Ця віра жила в них підсвідомо. Інколи це язичництво виходило назовні в нових “сучасних формах”. Харлан займався гіпнозом, прочитав все, що зміг дістати про нього. Гіпноз потрібен був Петру для його “завоювання міста” і потрібних людей. Андрій говорить про себе, що “Шишиги воліли шукати бога в лісі, у живій природі, а не в мурованих в’язницях. Я – досі поганин” [1, 437]. Таким чином, язичництво, фантастичні елементи, міфологічне світовідчуття органічно входять у зміст твору, вони є тим ґрунтом, з якого виростили автор твору і його герої. Тому ми пов’язуємо твір В.Дрозда „ Самотній вовк” із умовно-метафоричним стильовим потоком в українській прозі 70-80-х років.

Для твору характерний мотив гри, наявна проблема театральності навколишнього світу. Життя не тільки окремої людини, а й цілого суспільства перетворюється на гру. Вона примушує людей втрачати самих себе, змінювати маски, перетворюватись на акторів, які вже забувають себе справжніх. Щоб прилаштуватись і вижити, герої відкидають мораль, вступають у гру з нею. Відомо, що театральність споріднена з моделюванням. Для них характерна певна відстороненість від життя. Персонаж виступає актором, який створює правила гри з людьми, він розглядає їх як об’єкти маніпулювання. Причому для себе він виробляє певні правила гри (якщо герой негативний – йде гра без правил), які допомагають досягнути бажаного. Щось подібне робить письменник у притчі, коли моделює певні характери, ситуації, створює такі умови, в яких герої розкриваються найповніше, і так, як хоче автор.

У романі “Самотній вовк” театральність входить як складовий елемент до моделі, яку творить автор. З перших сторінок письменник вказує читачам на певну заданість, змодельованість головного героя: “Раптом Андрієві подумалося, що він зараз лише лялька, яку за невидимі нитки сіпає чиясь таємнича рука...” [1, 315], тобто герой включений



в чиюсь гру (наприклад, автора), але буде грати за чужими правилами. Одночасно він творить свою концепцію театральної поведінки. Шишига грає на роботі, з жінками – зі всіма. Інколи ця гра не дуже майстерна, її відчувають колеги і співробітники (наприклад, Великий Механік). Герой постійно носить маску на обличчі. Лише раз він втратив контроль над своєю зовнішністю. Цікаво, що це сталося у театрі, місці, де панує справжня акторська гра, у царині театральності. Цю гру Шишига веде іноді в декілька партій одночасно (наприклад, на стадіоні). Зривання маски, показ свого справжнього обличчя відбувається у фінальній сцені на дні народження Олени.

Час роману обмежений – всі події відбуваються протягом чотирьох днів. Але наповненість їх така щільна, що у реальні часові межі вони не вміщаються. Таким чином, час у романі розтягнутий, максимально наповнений. Він допомагає авторові вирішити поставлені творчі завдання: показати деградацію людини у гіперболічній формі. Чотирьом дням життя Андрія Шишиги після смерті Петра Харлана протиставляється все його попереднє життя, яке було абсолютно протилежним «за змістом і формою». У читача виникає відчуття, що за ці дні у житті героя сталося більше подій, ніж за все попереднє. Наприклад, за другий день Андрій Шишига встиг зустріти зранку Прагнімака на аеродромі, підготувати для себе ґрунт на роботі (розмови з Великим Механіком, секретаркою, Прагнімаком, виступ на обговоренні...), побачитись з Оленою, потрапити у квартирне бюро обміну, а надвечір – до театру, знову ж таки, щоб утвердити свої позиції. Він постійно в русі, і, таке враження, що використовує кожен хвилину для досягнення поставленої мети. І так протягом всіх цих днів. Іноді автор розриває час за допомогою спогадів Шишиги про Харлана, і про своє попереднє життя. З них виростає образна антитеза: протиставляється дві людини, з яких за чотири дні начебто утвориться новий тип сучасної молодшої людини, яка конче хоче потрапити у «вищий» світ, стати там «своїм». Людина втрачає у собі індивідуальність: „Я – не Харлан і не Шишига, я – симбіоз...” [1, 452].

У критиці образи Харлана та Шишиги розглядаються як сатиричні. Сам автор так не вважає. На його думку, ці постаті більш трагедійні. Вони відтворюють той тип людей, що жертвують своєю душею в ім'я зовнішнього благополуччя, успіху в матеріальному плані, хоча дуже часто цей успіх є примарним. „Я мав у колишньому житті аж чотири принципи: не пив чорної кави, не переповідав анекдотів, читав лише детективи і грав лише в піддавки” [1, 413], – говорить Андрій. Його життєвим кредо було: мати задоволення від життя, нічого не прагнути – все і так його влаштувало – не хвилювали ні життєві пристрасті, ні духовні. До смерті Харлана, Шишига виступає як повний антагоніст йому у всьому: від принципів життя до побутових дрібниць. Вони знаходились на абсолютно різних полюсах, в характеристиці цих персонажів це доводиться до схематизму. Якщо Шишига любив грати у піддавки, то Харлан – у шахи, причому «людьми». Якщо один читав тільки детективи, то інший – модні сучасні вірші, задля «пригодиться». На роботі Шишига інертний, тихий виконавець, «копіст чужої думки». Харлан любив усе пропихати, проштовхувати проекти, навіть якщо вони недопрацьовані. Їхня протилежність сягала навіть глибин свідомості: Андрій до смерті не ставився серйозно, з нею він рано зіткнувся, Петро ж боявся її, в ньому весь час жило якесь трагічне передчуття. Якщо один тихо плив за течією, то інший шалено веслував, щоб випередити своїх колег. Коли Шишига тихо кепкував з начальства, то Харлан кам'янів, хоча сам завжди все по ньому знав, цікавився його життям. Навіть, хотів грати у теніс тільки заради того, що у цю гру грають вибрані, потрібні люди, і там можна з ними познайомитись. Цікавим є те, що це протиставлення виникає в уяві Шишиги, в його спогадах.

Внутрішній світ Андрія розривається між двома особами, він двоїться. То одна, то інша людина здобуває перемогу. Це відбивається і в зовнішності Шишиги, його сплутують з Харланом: „Вона назвала мене Петром, але я попостив цю обмовку крізь вуха” [1, 355]. Іноді цей умовний прийом двоїстості набирає реально умотивованих ознак. Олена приймає Андрія за Петра, та при цьому вона ніби відчуває, що: „І весь ти якийсь не та-

кий” [1, 329]. Ця подвійність поволі переростає у нову якість Андрієвої душі. Чорна Харланова сила полонила душу Шишиги. Він повністю переймає його стиль життя, навіть ходу і улюблені слова. Якщо спочатку в ньому співіснувала сентиментальність і вовкодухість, то згодом він повністю заперечує себе колишнього. Петро Харлан пожертвував своїм коханням в ім'я власної ідеї, задля подальшого сходження шаблями кар'єри. Андрій Шишига використовує жінку, щоб зійти вище. Інколи, у нього з'являється думка, що він міг би покохати Вікторію по-справжньому, відкритись перед нею. Навіть, на одну мить у його душі прокинулася жадоба звільнитися від чорноти лісу, він звертається у пориві до Віки з проханням порятунку. Але це була лише мить, згодом у Шишиги сумнівів немає.

Для «Самотнього вовка» характерна своєрідна нарративна структура. Якщо дотримуватись нарративної типології Лаббока, то можна відзначити, що у романі зустрічаємо таку оповідну форму як „ драматизована свідомість”. Вона „...*позволяєт непосредственно изображать психическую жизнь персонажа, соединяя в себе „ картинный модус ” внешнего мира с „ драматическим модусом»* показа мира внутренних переживаний героев” [5,65]. У романі у функції наратора виступають по черзі оповідач (нарративний тип: зовнішня перспектива + Eg-form, за типологією Лайбфріда) і головний герой – Андрій. Своєрідність полягає у тому, що Андрій розповідає як від першої особи (нарративний тип: внутрішня перспектива + Ich-form), так і від третьої (нарративний тип: внутрішня перспектива + Eg-form), тобто дивиться сам на себе збоку. „ *Шишига – я з холодною цікавістю стежив за собою – поважно кивнув, узяв папери і зайшов до директорського кабінету*” [1, 314]. Таким чином, подається оцінка головного героя від свого «я», а також – висвітлення подій з різних точок зору. Це дає додаткову можливість відчужити дійсність, щоб виразніше підкреслити зображені події життя.

Виявлення узагальнюючого аспекту твору, сприйняття роману як притчі відбувається під час читання фінальної сцени. Головний герой, знімаючи свою маску, водночас зриває її і з оточуючих людей. Його невисловлений монолог – це та чорна сила Харлана, яка заповонила Шишигу і багатьох „вовкодухих”, які зі всієї сили прагнуть наверх. Це – монолог оголеної душі кар'єриста: „ *...ми ні перед чим не зупинимося, ми здатні пожертвувати не лише людьми, а й усім людством, усім білим світом в ім'я своєї тічки*” [1, 354]. У ньому узагальнюється зло, яке набуває вже вселенських масштабів.

В.Дрозд створив притчу про бездуховність своїх сучасників, показавши занепад моральних засад суспільства. Автора цікавить психологія людини, яка грає сама з собою. У нього події розгортаються на рівні внутрішнього „ Я” Шишиги, а вже потім – розігрується партія з іншими. Первинна у творі театральність „ самозміни”.

Цікавими є функції мотиву гри у творах Т. Пулатова. Роман „ Плаваюча Євразія” – рід концептуальна, у ньому письменник майстерно поєднав власне світовідчуття, та настрій сучасників, який репрезентований на сторінках роману.

Безпосередні події, що відбуваються у Шахграді, обмежені часовою тривалістю – 30 днів. Наприкінці роману з напису на могилі дізнаємося про дату описаного – 1986 р. Та не це є суттєвим. Бо що важить один місяць 1986 року, коли поряд дата народження: „ Академік Саліх. 100 рік до нашої ери”. По суті – ця пряма позначає весь часовий проміжок, у якому діють герої. Це той діапазон дії родової пам'яті, що живе у Руслані Давлятові, його матері Анні Єрмилівні, Нахангові і т.д. У романі переплелися події тисячолітньої давності і сьогодення. Часовій визначеності сучасності – 30 днів – відповідає просторова локалізація – місто Шахград. З іншого боку, часова безмежність розриває простір до потойбічного світу. Автор виходить на інші виміри. Пекло, рай, чистилище входять у тло оповіді як матеріально визначені місця, куди потрапляє у своїх мандрах головний герой. Єдність хронотопу у романі проявляється у складності його переплетінь. Притаманна притчі особлива організація часопросторових взаємин у цьому романі виражена якнайяскравіше: через найбільшу сконденсованість у часі і просторі до виходу взагалі за їхні межі. Події, що розгортаються у творі, детермінуються хронотопом.

Одним із засобів дослідження дійсності стає гра, яка на сторінках роману виявляється у різноманітних формах. Мотив гри починає домінувати з перших сторінок. Навіть головного героя наратор представляє як гравця: „*Давлятов принимал все это с нарочито бесстрастным видом, лишь изредка вытягивая губы и нервно дергая головой. И, упоенный своей ролью, восточный гость не замечал некоего коварного мельтешения за спиной. И тот, не разгаданный даже неопределенными столицей, психологический штрих, который дал о себе знать при вхождении робкого Давлятова в московские салоны, еще глубже прочертился в его сознании, и характер Давлятова заменился ролью, а роль полностью иссушил его натуру, оставив лишь голый скелет, остов характера – знак гражданина „конца века”*” [4, 7]. З’являється схема, модель, виконавець ролі – і недоречно суперечка щодо того, чи це тип, чи характер. Це актор, який грає за власним бажанням, по-перше. І за бажанням автора, це по-друге. Театральність широко входить на сторінки роману, і неодноразово самі персонажі сприймають дійсність як театр. Слова „фарс”, „буффонада”, „абсурд” - звучать зі сторінок „Плаваючої Євразії”.

У творі розігрується вистава великого масштабу: у ній бере участь все населення Шахграду. Місто стає театром, у якому все підпорядковане грі. У такому випадку повинні встановлюватись правила, що регулюють її. Та вони не називаються, а гра вторгається в життя людей поза їх волею, впливає з обставин. Психологічний тиск виробляє у людей своєрідну форму поведінки: „*Они научились скрывать страх друг перед другом, и теперь замкнутые, бескровные лица-маски, на которых не мелькало ничего искреннего – ни удивления, ни досады, выдавали в них людей опустошенных, изломанных, не живущих, а играющих отведенные им роли в этом многочасовом спектакле*” [4, 115]. Та обставина не є тим основним чинником, що вводить гру, керує нею. У п’єсах, що розігруються, є автори. Вони якщо не повністю спрямовують події у те чи інше русло, то намагаються постійно впливати на хід подій. Це – „верхівка” міста, яка нав’язує людям свою гру. Вона також кидає у неї академіків поза їх власним бажанням, роблячи з них власне знаряддя, примушуючи розігравати „сцени” у телепередачах.

Цей великий театр називають абсурдом. Саме так кваліфікує все, що відбувається навкруги, слідчий Лютфі. Це єдиний образ, який змальовано у романі в реалістичному ключі. Він – людина з тверезим мисленням, здатний дати об’єктивну оцінку тому, що відбувається. Та ці події заслуговують лише на визначення – „театр абсурду”. Парадоксальним є те, що події, які нібито відбуваються у Шахграді, сприймаються як цілком нормальні явища. Абсурдна ситуація породжує відповідні дії. На межі смерті люди спечаються за престижні кладовища. Живі намагаються здобути собі тепле місце і там, в потойбічному світі комфортно влаштуватись: „*... по обе стороны были открыты двери магазинов с различными товарами и услугами, для усопших – здесь и рабы, и наложницы, и породистые кони, и передвижные кухни, и холодильники, набитые всякой снедью, шатры... словом, все, что нужно для безбедной жизни в посмертном существовании*” [4, 240]. Номенклатура і тут перехоплює провідні ролі, роздаючи престижні місця тільки своїм послужникам. Накопичення випадкових, безглузких ситуацій творить ту атмосферу абсурдності, що охоплює перелякане місто.

Театральне „саморозкриття” та „самозміна” у творі переплелися. Дійство, що розгортається на сторінках роману, показує громадське життя у театралізованому вигляді. Ця гра приводить до змін у психології героїв. Переселення душ, роздвоєння особистостей – перипетії, що відбуваються усередині людини, кардинально змінюють її. Давлятов у романі не еволюціонує, а ламається, зрікається своєї сутності. Руйнується його морально - етичний світ. „Самозміна” героя страшніша від „саморозкриття”, бо у такому випадку втрачається заряд позитивного, якого у романі і так мало. Зруйнований етичний мікроклімат згубно впливає на окрему особистість. Певний песимізм твору полягає в тому, що в ньому немає протидії, „протиотрути”.

Але в помежевій ситуації і суспільство втрачає ідеали, які творило протягом тисячоліть. Жажливим є те, що воно приймає смерть, офіри, якщо вони спрямовані на його по-

рятунок. Вчинок Меліса і підлітків виправдовується громадськістю без заперечень. Невинна кров не викликає жалю, бо повинна пролитися на алтар заради порятунку інших. Так нехтуються ідеали, що століттями витворилися у боротьбі за них. Сучасники, люди кінця ХХ століття, раптово ніби опиняються за рівнем свідомості у сивій давнині, нагадуючи далеких своїх предків – фемудян. У створеній ситуації вибору вони надають перевагу порятунку за будь-яку ціну. Гуманістичні ідеали руйнуються, суспільство не тільки фізично, а й морально опиняється на межі краху.

У кінці твору трагедія починає більше нагадувати фарс. Гротеск, буффонада все більше накопичується у тексті. Престижне кладовище, його опис – все схоже на бутафорію, тло, на якому повинно відбутися остаточне падіння. Критичною межею, що позначає злам у настрої твору, стає розмова Лютфі з Давлятовим. Монолог, який виголошує слідчий про сталінські часи, – показовий. „ *Они опять хотят выбрать неверный тон, тон разоблачительный, убийственно серьезный, как того требует трагедия, не понимая одного, что дух трагедии с культовского времени уже выветрился и история подвела нас вплотную к времени фарса, и только с помощью живительного фарса мы способны взглянуть на сталинский период не отводя глаз. Иначе, если взглянем сурово, осуждающе, - история повторит себя и снова закроет занавес, наложит табу злая воля...*” [4, 225]. Письменник більше не аналізує морального обличчя сучасників, він сарказмом, розвінчувальним сміхом хоче знищити все те негативне, що нагромадилося в суспільстві.

Найцікавіші події відбуваються в кінці. Нахангов з Давлятовим йдуть у мандри в рай, пекло та чистилище. Зображене пекло дуже нагадує героям їх повсякденність. Щоб його пізнати, не потрібно потрапляти в інші виміри. Пекло збудоване „ по учебнику политэкономии”, що написав Нахангов, за яким вчать студенти, і втому числі колись і головний герой. Сарказм проймає рядки, в яких мовиться про чистилище. І тут той, хто має владу, гроші, отримує очищення, порятунку. Абсурдність побачених у чистилищі ситуацій набуває великої викривальної сили. Скрізь хаос, він охопив як землю, так і потойбічний світ. Рай не виняток. За що туди попадають? За сміливість чи за обіцяний бутафорський ключ від воріт раю? Таким чином, хаос і абсурдність заповнюють весь простір роману.

Мотив гри привносить у твір умовність. Місто стає декораціями, на фоні яких розгортається гра. У притчових творах вона сприяє виявленню провідної ідеї: герої через моделювання, певну схематизацію стають провідниками авторської думки. Письменник грає відкрито, розкриваючи карти, бо він має на це право – у нього театр. Він не боїться „переграти”, гіперболізація ще більше увиразнює його задум, допомагає його реалізувати. Якщо у Т.Пулатова автором розіграної п'єси є сам письменник, то у В.Дрозда – головний герой твору, він ініціатор гри зі собою і з оточенням. Письменники розкрили морально-етичну проблематику кінця ХХ століття, але не вивели формул для її вирішення. Роман-притча творить концепцію, але в ній ми не знайдемо однозначних відповідей. Цим велика притчева проза і відрізняється від традиційної канонічної притчі, що дає готові аксіоми дій. Отже,

роман-притча – це роман, для якого притаманні такі ознаки: високий рівень узагальнення (що виявляється у філософічності та сильному морально-етичному навантаженні змісту твору), двоплановість (наявність плану подієвого та концептуального), специфічні хронотопні характеристики (за конкретним часом і місцем дії виступає позачасовий та позাপросторовий характер оповіді), моделювання (ситуацій, персонажів), герої твору виступають як носії певної тези-ідеї

Метою новітньої жанрової модифікації стає активне дослідження дійсності. Роман-притча виходить на рівень філософського осмислення проблем людини, переломлюючи їх через морально-етичні концепції. Моралізаторство, дидактичність відходять на другий план. Персонажі-моделі діють у змодельованих ситуаціях, автор грає ними, вони

## МОТИВ ГРИ ЯК ЧИННИК МОДЕЛЮВАННЯ

---

грають з читачем, ускладнюються часо-просторові характеристики, показником їх стає всеохопність (позачасовість та позапросторовість).

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Дрозд В. Вибрані твори, Т.1. - В 2-х тт. - К.: Рад.письменник, 1989.- 461 с.
2. Ковальчук О.Г. Роман «хімерний» чи «театралізований»? //СІЧ.-1990.-№7.- С. 42-47.
3. Ковальчук О.Г. Український повоєнний роман: Проблеми жанрового розвитку: Навчальний посібник для студентів педуніверситетів спеціальності «Українська мова і література». – К.: Вища школа, 1992. – 174 с.
4. Пулатов Т.Плавающая Евразия: Роман.- М.: Советский писатель, 1991. - 272 с.
5. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – Москва: Интрада. – ИНИОН. – 1996 г. – 317 с.

Сніжана НОВАК

© 2005

**НАЦІОНАЛЬНА ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ І ПОЕТИКАЛЬНІ  
ОСОБЛИВОСТІ ПРИТЧ ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА**

У статті здійснюється спроба детального аналізу національної інтенціональності та поетикальних особливостей збірки “Притчі” (1931) Володимира Бірчака, визначається місце паренетичної прози письменника як у контексті його творчості, так і в загальноукраїнському літературному контексті першої половини ХХ століття.

Володимир Бірчак (с.Любинці нині Львівської обл., 1881 – Озерлаг, м.Тайшет Іркутської обл., 1952) належав до фундаторів модерністського літературного угруповання “Молода Муза” (1907-1914), працював викладачем гімназій Дрогобича, Самбора, Ужгорода, був доцентом Кам’янець-Подільського університету. Здобув визнання як прозаїк, літературознавець, публіцист, критик, громадський діяч. З 1919 року емігрував на Закарпаття. У 1945 році як громадянин Чехо-Словаччини був заарештований радянськими “чекістами” за активну громадянську позицію українця-державника і засланий в Сибір, де і загинув від нелюдських тортур.

Дидактичне спрямування творчості В.Бірчака вмотивувало звернення письменника до жанру притчі. Доба інтенсивної боротьби за державність української нації вимагала виховання нового покоління людей. Виникла потреба в художніх творах повчально-алегоричного змісту. Цим вимогам найбільше відповідав жанр притчі з її моральними настановами, моделями суспільної поведінки, зразком узагальненої життєвої мудрості, концентрованими книжними істинами, зокрема біблійними повчаннями. Проте у 20-40-х рр. ХХ століття мало хто з українських авторів працював у жанрі притчі. Маємо перекладені в 1922 році о. Василем Мельником (Лімниченком) “Притчі” данського письменника Йоганнеса Ергензена. Але ці твори суттєво відрізнялися від Бірчакових більшим обсягом, пишномовністю і тематикою. У них, на думку перекладача, “пробивається тихий ліричний смуток та містичне задумання” [10, 722]. Такий стан душі українця у міжвоєнні десятиріччя був не вельми “шанований” В.Бірчаком. Тому на синхронному зрізі порівнювати параболічні твори письменника майже нема з чим.

Будь-яку нову для себе справу В.Бірчак опирав на теоретичне підґрунтя. Автор-ерудит був обізнаний з історією розвитку притчі в українській літературі, починаючи з доби Київської Русі. Прозаїк ретельно вивчив пласт нашої писемної культури часів появи “Слова о полку Ігоревім”, збирав фольклорні притчі дохристиянського періоду, а також байки. В.Бірчак навіть готувався у 1907 році написати монографію “про мотиви українських байок” під керівництвом професора Колесси, простудіював у бібліотеці НТШ розвідки про байки Езопа і Лафонтена. Але письменникові “не дуже почувалося... знову братися до латини й греки” [2, арк. 25-26], бо в ту пору він працював над повістю. Про це довідуємося з його листа до К.Студинського від 17.11.1907 року: “В Самборі був час борби та й кінчив я Повість – аж тепер опинився я на сухім і хотів би присісти фалди” [2, арк. 26]. (Очевидно, тут йдеться про “тенденційний”, за висловом самого В.Бірчака, твір “На тихих галицьких полях”. Про це автор повідомляв у 1909 році в листі

до М.Коцюбинського [4; 58, 70]). Тому набуті знання чекали свого часу і, зрештою, з'явилися у вигляді збірки "Притчі" аж у 1931 р. Так, від низького, з погляду класицизму, жанру байки В.Бірчак перейшов до високого жанру притчі.

Ю.Клим'юк у розвідці "Про естетичну природу притчі" вказує на жанрову близькість форми байки та притчі, зумовлену спільністю їх походжень: від міфу до казки, від казки до апологу, з якого розвинулися власне байка і притча. Обидва сучасні жанри об'єднані спільними рисами: повчальністю, алегоричністю, філософічністю і зовнішньою подібністю будови [9, 29]. Повчально-алегоричні оповідання – притчі – особливо розквітли в християнську добу української ментальності. Вагоме місце в українській літературі посіли євангельські притчі. З огляду на факти, що батько письменника Іван Бірчак (1846 - 1923), діди Гнат Бірчак (? - 1865) та Іван Долинський (? - 1883), рідний брат Мелетій (1883 - 1908), тесть Іван Чировський (1850 - ?), дядько були греко-католицькими священиками, що в родині цінувалася освіченість і обізнаність із творами української (давньої і сучасної) та зарубіжної літератур, культивувалися патріотичні погляди, стає зрозуміло, що Біблію В.Бірчак знав досконало. Про це свідчить увесь літературний спадок прозаїка. Велику цінність для всіх поколінь українців становили збірники княжої доби: "Златая цепь", "Златоуст", "Пчела" (останній згаданий в історичній повісті "Велика перемога" (1923) В.Бірчаком), "Ізмарагд". В.Бірчак настільки добре знав їх, що цитував напам'ять цілі абзаци в листах до К.Студинського [2, арк.50].

Українські письменники часто вдавалися до біблійної тематики (у В.Бірчака – оповідання "Український Йона"). Євангельські притчі були покладені в основу "Притчі про блудного сина" С.Полоцького. Серію малюнків на цей сюжет створив Т.Шевченко, пристосувавши її до сучасних "... нравов купеческого сословия", як записано в його "Журнали" 26 червня 1857 року [15, 32]. Притчами називав свої байки Г.Сковорода.

Вагомий вплив на прозову, літературно-критичну, публіцистичну творчість В.Бірчака мав геній І.Франка. Приклади цьому бачимо, аналізуючи історичні повісті ("Велика перемога"), оповідання ("Абу Касимове авто"), публіцистику В.Бірчака. Розлогий масив притч є у збірках І.Франка "Мій Ізмарагд" і "Давне і нове". У них великий письменник шляхом простих, незаплутаних роздумів підводить читача до осягнення важливих екзистенційних понять. У передмові до збірки "Давне і нове" І.Франко поставив собі за мету "популяризацію багатого скарбу поезії та життєвої мудрості, що міститься в нашій старій письменстві" [13, 185], накладаючи "на чужу основу власні узорі". До жанру притчі близькі його ж "Староруські оповідання". Притчевістю позначена проза інших талановитих письменників: "Стрибожий дарунок", "Пророцтво грішника", "Жирафа та Лад" Л.Мартовича; "Казка про Невдоволеного Русина" О.Маковея. В.Бірчак був шанувальником творчості кожного з названих майстрів слова. Ті чи інші окремі ознаки притчі можемо відшукати у доробку багатьох митців. На новому витку літературного процесу В.Бірчак доповнив і розвинув майже тисячолітню традицію. "Притчі" В.Бірчака органічно вписуються в суспільно-літературний контекст доби. Автор завжди підкреслював, що адресатом його творів є передусім молодь – майбутнє українського народу. Апелюючи до неї, прозаїк-педагог усі нагальні проблеми того часу розглядав у зв'язку з історичним досвідом. В.Бірчак писав про те, що вважав за найдоцільніше, не потураючи примхливій моді чи "поважному товариству Публіці". У листі до А.Крушельницького в 1929 р. Бірчак стосовно свого твору "Безжурні дні" (досі не надрукованого) зазначав: "Звертаю увагу на одно: тепер в моді або історія, або визвольні змагання, або пролетарська правда, або скандалістика. В цьому оповіданні нічого цього нема! Ні одна армата не гуде, ні одного оклику в честь революції, нічого скандального! Не модне та й годі!" [1, арк.7]. В.Бірчакові більше імпонувало самому "диктувати" літературну моду. На Закарпатті він вправно робив це як критик, формуючи ще хисткі смаки молодих, перспективних літераторів.

Наприкінці квітня 1930 року в листі до Я.Гординського В.Бірчак відмітив: "Притчі", які привіз колись, най стоять собі. Я маю другий рукопис і доповнюю їх... Це не сенза-

ційна річ, і на неї тяжко буде найти накладця. Але й він знайдеться” [3, арк. 55]. Упевненість письменника не була безпідставною. У грудні того ж року він інформує Я.Гординського: “Притчі”, що були в Тебе, доповнив я, і ЛНВ печатає, зачинає в лютім, потім вийде відбитка в Вид[авничій] Спілці. На жаль, сам мушу брати відбитку, бо Вид[авнича] Спілка не має грошей. Не буде це богацько коштувати, отже витримаю” [3, арк.57]. Високим патріотичним звучанням наснажені “Притчі” письменника. Притчевість як сукупність поетичних прийомів образотворення притаманна і повістям В.Бірчака. З її допомогою автор повніше розкривав окремі філософські міркування, сентенції, добираючи “паралелізми” з подій повсякденних.

Літературознавчий словник-довідник подає таке визначення жанру притчі: “Притча – алегорична оповідь, в якій фабула підпорядкована моралізаційній частині твору. На відміну від багатозначності тлумачення байки, у притчі зосереджена певна дидактична ідея” [11, 572-573]. Відповідно до змісту та ідейного спрямування притча ділиться на релігійну й світську, філософську й моральну, а також фольклорну. Притча може мати різні модифікації: короткий повчальний вислів, фабульна притча, притча з поясненням і без пояснення, притча з алегорією, притча-парабола, притча-розгорнуте оповідання [9, 28-31].

Притчі В.Бірчака як форми художнього узагальнення дійсності ваблять новизною тем і несподіваністю оцінок. Написані просто і легко, ці твори придатні також і для навчальної лектури. У формі своєрідної апострофи – звернення до дерева, що в народній свідомості символізує могутність, незламність, владу – написана притча “До дуба”. Антропологічний сенс твору полягає в ідеї самовиховання, мобілізації екзистенційної сили протистояти негодам буття, спричиненим або зніційованим найближчим оточенням. “Я-оповідач” захоплюється гідною наслідування витривалістю дуба – дерева-тотема, яке “жеруть і тлять” (Т.Шевченко) “черви, черваки, червачки, хроби і хробачки”, але ніщо не може повалити велетня на землю. У творі сила враження від образу могутнього дуба превалює над розкриттям характеру спостерігача. Викладова форма – це “односторонній діалог”, за визначенням І.Денисюка [7, 96]. Акції як такої в притчі нема, динамічними елементами виступають пульсуючі думки і почуття оповідача. Його роздуми займають усю площину твору. Вдячний дубові за науку герой бачить світ ясним, усі незгоди – це ніщо, тому ставлення до них зверхне. Такий настрій передають вжиті автором димінутиви, традиційні для української поетичної творчості (“червачки” і “хробачки” – ті ж “воріженьки”, що мусять згинуть в нашій “сторонці”) і виправдані в ампліфікативній будові притчі. Зламні моменти на життєвому шляху передаються символічними образами “тріскучого морозу”, “буйного вітру”, “бурі”. У притчі стверджується ідея антеїзму. Переможну міць свою дуб черпає “з глибин чорної землі і з висот світлого неба” [6, 1]. Як і належить цьому жанрові, притчі В.Бірчака побудовані за структурно-логічною схемою “виклад-тлумачення”. Філософське узагальнення в притчі “До дуба” прозаїк висловлює так: “Корінням триматися матері-землі й витягати з неї животворні соки, буйним листям – високо до неба, щоб із проміння ясного сонця ткати високе мистецтво, ясний розум, благородне серце” [6, 2]. Аналізований твір ідейно споріднений з працею І.Франка “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”, а саме з думкою про те, що кожен талановитий письменник – “неначе дерево, що своїм корінням впивається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається ввіссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань” [14, 34]. Життєва позиція В.Бірчака була суголосною задекларованій позиції оповідача притчі “До дуба”.

Окремі притчі В.Бірчака близькі до жанру оповідань, як уже зазначалося. А притча “Щигол” ідейно споріднена з мініатюрою В.Бірчака “Раб” [5]. В обох творах письменник порушує тему добровільного рабства, болючу тему звички до неволі. Притча написана однотонним стилем, який І.Денисюк називає “стилем букваря” [7, 136]. Але відсут-



ність художніх тропів, метафор не зменшує ваги психологічної студії прозаїка. Нервово-напружений темпоритм викладу притягує увагу читача, змушує брати участь у експерименті, дослідженні психології поведінки і птаха, і людини, спонукає робити попередні висновки. Результати спостереження спричинюють вибухову емоційність мовлення оповідача. На письмі це виявляється у формі питально-окличних речень. А терплячість читача винагороджено несподіваним, але абсолютно логічним висновком: "... Не слід підходити з теорією до життя, що не йде по наших теоріях, вчитаних у книжках, а з життя набиратися розуму" [6, 7]. Саме для пояснення цієї тези і було художньо типізовано життєвий матеріал у притчі. Твір містить "єдність протилежностей": з одного боку, йдеться про добровільне рабство і його осуд. З іншого – автор застерігає від дуже поспішних висновків і узагальнень без усебічного вивчення причин. Надто легко помилитися і скривдити Іншого несправедливо. Притча В.Бірчака за своєю специфікою примикає до етологічного пласту паренетичної прози. Проблему "пташиної" неволі і свободи розлого досліджував О.Маковей в оповіданні "Пригоди Горобчика". У ставленні до птахів обидва автори розкривають характери багатьох персонажів: і дітей, і дорослих...

Однією з найдосконаліших у доробку В.Бірчака є "Притча про вино". Твір має струнку композицію, в його ініціальній формулі і в самому тексті вчувається відгомін євангельської притчі: "І справив господар велику гостину. І зійшлися на гостину люди всякого полу і віку. Біло застелені столи заставлені найрізномоднішими стравами, збани повні золотистого вина" [6, 8]. Сюжетотворчу роль відіграє тут наскрізна деталь – "золотисте вино". Ним щедрий господар "пізнає" -випробовує гостей. Усі вони – "не з одного тіста". Автор змальовує побутову, на перший погляд, картину, сповнену глибоко алегоричного сенсу. На розкішному бенкеті одні гості золотистого вина не п'ють зовсім, інші спочатку спожили страви, а потім випили вина, треті відразу накинулися на саме питво. Картина подальшої поведінки представників кожної з трьох груп зображується недеталізовано, як цього і вимагає жанр притчі. Другим компонентом твору є розгортання "сили". "Як на цій щоденній гостині, так само й на гостині життя" [6, 9]. "Всемогутній господар" дав нам можливість жити і працювати для себе і для людей. Але разом з тим дав нам збанки золота і "марних людських почестей". Треба мати великий життєвий розум, аби взяти на тій "гостині" найпотрібніше. Екзистенційна проблема вибору стоїть перед кожним з нас, застерігає письменник. В.Бірчак апелює до читача, ознайомленого з творчістю Г.Сковороди. Ідея твору полягає в пропаганді самовиховання: найперше слід наситити розум знаннями, загартувати характер, а потім здобути почесті і маєтки, пам'ятаючи про "щедрість і жертвенність у розділюванні дарів бідним" [6, 9].

Людина, її внутрішній світ, інтелект, почуття патріотизму, обов'язку, гідності, національна свідомість, чесність, громадянська мудрість – ось неповний перелік тем, порушених у притчах В.Бірчака. Кожну з названих чудових рис особистості здатен спотворити, викривити страх. Бо така вже сутність нашого ества. "Не бійтеся!" – казав Ісус апостолам, віщуючи переслідування. "Не бійтеся!" – говорив воскреслий Син Божий до своїх учнів. Як часто відчуття страху стримує добрі слова в наших устах, перешкоджає гарним намірам, нівечить чиєсь життя. Страх породжує і підлість, хоча сам він найчастіше є лише витвором нашої уяви. Нав'язати страх може навіть останній негідник, а от звільнити людину з полону страху здатна хіба виняткова особистість, яка пізнала таїну одухотвореного Слова. Про це писав у поезії "Якби ти знав, як много важить слово..." І.Франко:

...Як той, що в бурю йшов по гривах хвиль розлогих,  
Так ти б мовляв до всіх плачучих, скорбних, вбогих:  
"Не бійтеся! Се я!"

У притчі "Порожня бочка" В.Бірчак розглядає не стільки проблему появи переляку, скільки проблему невміння долати боязливість, вигідну ворогам, брехунам, наклепникам, можновладним нікчемам – "порожнім бочкам", що здалеку нагадують військові гармати. "Найперше не біймося людей, а відважно підходім і загляньмо в їх нутра", –

пише В.Бірчак [6, 10]. Притча складається з двох частин. Перша – це пригода бувалою в боях коня, який злякався порожньої бочки, думаючи, що це гармата. Друга частина твору являє собою імперативні звертання до всіх і кожного: “Не біймося!” Думати і говорити правду, вирішувати складні справи, що здаються непосильними, сприймати нові речі тому, що вони нові; не біймося позбуватися старого і віджилого. “Голови вгору!” – заохочує письменник. І ця остання фраза викликає в пам’яті літургійне: “Вгору піднесім серця!” Шість разів у тексті зустрічаємо спонуку автора подолати страх. А от в оповіданні О.Маковей “Раби” продемонстровано, як рабський страх переростає у стихію без берегів.

М.Євшан у своїй статті “Проблеми творчості” зазначав: “Творець не може стояти тільки на становищі обсерватора життя. Саме реалістичне його зображення, сама репродукція... єсть тільки пасивним відношенням до життя! Творець мусить мати широку артистичну культуру [виділено автором – С.Н.], щоб усвідомити собі ті великі завдання і те важке становище, яке займало й займає мистецтво в житті” [8, 17]. В.Бірчак-педагог усвідомлював важливість виховання нової людини і складність цього процесу. Прозаїк вказував також на ті вроджені риси людської вдачі, яких позбутися майже неможливо. “Є люди, котрі вже родяться жебраками” [6, 11], – читаємо в його притчі “Жебраки”. І не має значення те, скільки в них є грошей – їм завжди мало. Злидні духовні і матеріальні – звичний для цих осіб стан. Вони бояться відповідальності, не мають сили волі, рішучості, здатні лише прислужувати і коритися, а не панувати “у царстві духа”. У тринадцяти рядках прозового тексту В.Бірчак зумів розкрити символічний образ духовної убогості значної частини наших громадян, тип “вроджених жебраків, рабів”. Письменник далекий від простого моралізаторства, від толстовської ідеї самоізоляції для особистого вдосконалення. Моральне і духовне виховання людини – справа державної ваги. Не дарма притча закінчується риторичною фігурою: “Чи ж можна з таких державу збудувати?” [6, 12]. Ці слова автора спонукають діяти, а не викликають самозаспокоєння. Через заперечення стверджується ідейний зміст твору, його морально-етична наповненість.

Збірний образ неосвіченого, лінкуватого, плаксивого люду В.Бірчак змалював у притчі “Сліпець”. Текст пройнятий ідеєю розбудови української держави на власному “духовому” фундаменті, без милостинь несовісних чужинців – “фальшивих грошей та ідей”. Твір виразно тенденційний, але ідея в ньому не перешкоджає сприйняттю естетичного начала. Провідна думка перегукується з Шевченковими словами: “В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля...” Притча концептуально споріднена з оповіданням О.Маковей “Інвалід”, яке закінчується словами: “Цілий світ – інвалід, такий самий, як цей, що пішов до шпиталу з хлібом у мішку. Доборовся!...” [12, 243].

Ідея самовиховання знаходить свій розвиток у притчі В.Бірчака “Безцінна бляшка”. Зокрема оповідач демонструє вміння вилущувати раціональне зерно з полови незначних, буденних фактів: з негативного спілкування робити важливі узагальнення, спрямовані на гартування життєвої мудрості, здатності тамувати емоції вибухової сили. “Я-оповідач” з артистичними деталями переказує розвиток подій, що мали інтригуючий характер. Увага читача прикута до деталі-пуанту: нагороди, яку мільйонер обіцяв учителеві (оповідачеві) за приватні заняття з лінивим і обмеженим спадкоємцем багача. Учень згодом склав відповідний іспит. А вчитель одержав у нагороду “завинений в білий папірчик” бляшаний годинник – зіпсований... Випадок із “безцінною бляшкою” набув екзистенційного виміру – остеріг оповідача від багатьох життєвих розчарувань. Внутрішня напруга в тексті трансформувалася у несподіваний висновок. Негідним учинком багатій навчив педагога бути передбачливим, прораховувати ситуації та їх наслідки наперед. Відповідно до одного з видів поетичної градації В.Бірчак веде читача від частини до цілого. Пригода з “нагородою” на довгі роки закарбувалася в пам’яті оповідача як символ безпідставних надій, марних сподівань, пагубних мрій. Вплив заслуженої нагороди на подальше існування її власника показує О.Маковей в оповіданні “Оферма”. Головний герой твору Лесько Стешин не лише позбувся комплексу меншовартості, а завдяки ви-

сокій відзнаці знайшов повагу навіть серед недоброзичливців. А в оповіданні того ж автора “Директор Лянге” давні відзнаки додають сил старому чоловікові почати нову справу і не жити “на ласкавому” хлібі у дітей.

В основі притчі “Тихо” лежить антитеза: психологія натовпу з елементарною силою деструктивного спрямування і психологія особистості зі свідомою громадянською позицією. Автор висміює “стадні інстинкти” трьох типів людей. Разом представлені групи осіб являють собою натовп. Йому протиставлений четвертий тип громадян: “...Четверті – їх завжди мало – крім знання й уміння мають ще й характер. Мовчать, коли це доцільно – хоч усі кричать. Кричать, коли це доцільно, хоч усі мовчать” [6, 20]. Актуальність цього твору в наш час є очевидною.

Минуле, теперішнє і майбутнє становлять непорушну єдність у процесі осмислення суті людського буття. Місце особистості у світі загалом і в громадському суспільстві зокрема В.Бірчак визначає за допомогою категорій простору і часу в притчі “Учора, Нині, Завтра”. Твір складається з двох частин: оповідної, що містить інтригу, викликає зацікавленість до моральних проблем, і сентенційної, що на конкретних прикладах доводить провідну думку твору. Головна ідея притчі – причетність кожного до історії свого народу, необхідність шанобливого ставлення до зусиль попередників і турбота про долю нащадків. Назва твору віддалено нагадує Шевченкове: “І мертвим, і живим, і ненарожденним...”

Притчею “Дорогий брате!” В.Бірчак утверджує аксіому: “Не надійся на нікого, ніколи й ніде” [6, 25]. У цих словах нема розчарування в людях. Є лише абсолютно справедливе твердження про те, що ніхто не полагодить твої справи краще, ніж ти сам. Риторично розгорнутою фігурою апеляції до “дорогого брата” автор змушує читача замислитися над тим, що для користі справи не варто перекладати свої проблеми на чужі плечі.

Притча “До сонця” – остання у збірці В.Бірчака. Вона – опоетизований підсумок його паренетичної прози. Людина, як і кожна жива істота, не може жити без сонця правди, віри і свободи. Шлях до вершини завжди крутий і небезпечний: слизький, грузький від дощу, невидний через мряку, небезпечний через прірви, терни, гострі скали. Але зупинятися не можна, бо ніколи не зазнаєш щастя перемоги над обставинами і над собою. Справжнім оптимізмом, високим життєвим пафосом насажена прикінцева фраза цього повчального твору: “Ідіть вгору й побачите там сонце” [6, 26]. Показом житейської боротьби притча В.Бірчака наближується до Франкового циклу “Excelsior”. Цікаво, що звернені до молоді публіцистичні статті В.Бірчак теж назвав пізніше “Вперед, назустріч сонцю золотому!” Символічний образ сонця відігравав дуже важливу роль і в його повістях.

Створюючи свої “Притчі”, В.Бірчак дотримувався вимог жанру, але і вніс до нього оригінальні риси. Очевидним тут є тяжіння прозаїка до національно забарвлених антропологізму і дидактики. “Загальнолюдське” в збірці письменника завжди глибоко вкорінене в національний ґрунт. Відчутне постійне вболівання автора за історичну перспективу нації. Персонажі Бірчакових притч постають перед читачем суб’єктами етичного вибору. Ані гірка іронія скриптора, ані сатиричне зображення негативів нашого суспільного життя не приглушують проникливої патріотичної інтонації притч, утвердження їх національного духу. Подібні твори були вкрай необхідні українцям після поразки національно-визвольних змагань, у добу, коли в країнах Старого Світу набирала обертів література великого розкладу, яка заводила людину в глухий кут. Твори ж В.Бірчака вказували шлях “до сонця”. “Духовність етичних, естетичних і релігійних вимірів української культури, національні ідеали її творців були основною причиною опозиційності українських письменників західноєвропейському модернізму” [16, 334], – зазначила Н.Шумило. Своїми морально-етичними ідеалами проза В.Бірчака залишається особливо актуальною сьогодні.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Бірчак В. Листи до Антона Крушельницького //ЦДІА у Львові – Ф.361. – Оп.1. – Од.зб.54. – 10 арк.
2. Бірчак В. Листи до Кирила Студинського //ЦДІА у Львові – Ф.362. – Оп.1. – Од.зб.241. – 78 арк.
3. Бірчак В. Листи до Ярослава Гординського //ЦДІА у Львові – Ф.384. – Оп.1 – Од.зб.27. – 82 арк.
4. Бірчак В.: [Листи до Коцюбинського] //Листи до Михайла Коцюбинського: У 4-х томах / Упор. В.Мазний. – Київ: Українські пропілеї, 2002. – Т.1: Айхельбергер-Гнатюк. – С.52-71.
5. Бірчак В. Мініатюри //Українська дійсність (Берлін). – 1943. – Чч.1-2.
6. Бірчак В. Притчі – Тернопіль-Львів: Укр.Видав.Спілка, 1931. – 26с.
7. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX - початку XX ст. – Львів: Науково-видавниче товариство “Академічний Експрес”, 1999. – 280с.
8. Євшан М. Проблеми творчості //Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. – К.: Основи, 1998. – С.12-18.
9. Клим'юк Ю. Про естетичну природу притчі //Слово і час. – 1993. – Ч.5. – С.28-31.
10. Лімниченко В. Передмова [до перекладених притч Й.Ергензена] // О.Василь Мельник (Василь Лімниченко). Релігія і життя (поезія, проза, драма, публіцистика, релігійні статті) / За ред. Р.Гром'яка. – Тернопіль, 1999. – С.720-722.
11. Літературознавчий словник-довідник /Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К.:ВЦ “Академія”, 1997. – 752с. (Nota bene).
12. Маковей О. Твори: У 2-х томах. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2: Художня проза / Упор. О.Мишанич. – 537с.
13. Франко І. Из збірки “Давне і нове”: Переднє слово //Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – К.: Наук. думка, 1976. – Т.3. – С.185-186.
14. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах //Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – К.: Наук. думка, 1981. – Т.31. – С.33-44.
15. Шевченко Т. Щоденник //Шевченко Т. Твори: У 5-ти томах. – К.: Дніпро, 1979. – Т.5. – С.11-234.
16. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX - початку XX ст. – К.: Задруга, 2003. – 354с.

Олена НАЗАРЕНКО

© 2005

### ВИРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНТАЛЬНИХ РИС У ФРАЗЕОТЕМАТИЧНИХ ГРУПАХ “ВОЛЯ”, “ПРИРОДА”

Національні особливості виявляються у специфічній образності фразеологізмів, яка виникає внаслідок оригінального поєднання понять, що створюється на основі постійних асоціативних реалій, тобто словесних образів-символів, які є результатом образного переосмислення предметів і явищ. Таким чином, у кожній мові носіями асоціативних реалій стають перш за все назви звичайних предметів та явищ. У результаті метафоризації вони, окрім прямого значення, можуть уживатися переносно для позначення властивостей інших предметів та людських емоцій. Аналізуючи образну систему фразеології, стає зрозумілим, що сам вибір образу – це вже вираження національного світосприйняття. “Етнічна свідомість народжує етнічний образ-уявлення про типовий для етноса індивід” [Чеснов, 1991, 58]. Але у процесі формування етнічного образу бере участь і фразеологічна образність в основі якої лежить “логічний зв’язок цілісного значення ідіоми з лексичним значенням її компонентів” [Солодуб, 1990, 58].

Предметом нашого дослідження будуть фразеотематичні групи “воля” та “природа”, які знаходяться між собою у безпосередньому зв’язку і є виразниками національних ментальних рис, бо природа і простір становлять історичну домівку народів, священну скарбницю їхніх спогадів. Озера, гори, річки та долини – все можна обернути на символи народних чеснот. Центральне положення навколишнього середовища в системі цінностей, відчуття безпосередньої особистої і колективної відповідальності за життя органічної природи як складники моральної свідомості глибоко ввійшли в тканину смисло-визначення всіх етносів [Степико, 1998, 93].

Культура і природа – це два параметри того простору, в межах якого виникає і розвивається будь-який народ.

“В українській культурі формується концепція національного під знаком фольклору” [Феномен нації: основи життєдіяльності, 1998, 79].

Соціально-політична історія народу є водночас історією становлення менталітету цього народу, формування його духу. Український дух наповнений перш за все незгасимою волелюбністю.

Звичайно, таких народів, які б не полюбили волю, взагалі немає, але український народ, по-перше, є найчисельнішим з європейських народів, що терпіли гноблення – соціальне та національне. По-друге, він терпів таке гноблення найдовше серед великих народів Європи [Нельга, 1995, 156].

Суттєвою відзнакою української менталітету називають козацькість, а її складовою частиною можна назвати волелюбність, яка набула розвитку завдяки постійному тлу української історії – природі України. Як відзначав Д.Чижевський, “степ був тією основою, що якнайбільше придалася до усталення психічних рис..., степ є безумовно та форма буття природи, що може бути поставлена поруч з тими західно-європейськими ландшафтами, які є головними носителями величності [Чижевський, 1992, 20].

Українці перевагу надавали й особистій свободі. Підтвердження цьому знаходимо і у фразеологічних зразках типу з *доброї (по добрій) волі* [СУМ, I, 735] – без примусу, добровільно; *вольному воля* [СУМ, I, 735] – як хочете (хочеш); *по [своїй і т. ін.] волі* [СУМ, I, 735] – а) як хто хоче (хотів), за своїм уподобанням; б) за власним бажанням, без примусу; *своя воля* кому [СУМ, I, 735] – хто-небудь має право робити так, як хоче.

З лексемою *воля* у фраземіці представлений цілий ряд прикладів з різноплановими характеристиками *пускати (пустити) на волю* що [СУМ, I, 735] – перестати чим-небудь керувати; *мати волю* над ким [СУМ, I, 735] – вільно ким-небудь розпоряджатися, впливати на когось; *давати (дати) волю* кому, чому [СУМ, I, 735] – не обмежувати когось у своїх діях, у виявленні почуттів, не стримувати своїх почуттів; *давати (дати) волю ногам* [СУМ, I, 735] – швидко бігти, пускатися навтікача; *давати (дати) волю рукам* [СУМ, I, 735] – хапати, чіпати руками; *на волі* [СУМ, I, 735] – а) не в приміщенні; б) будучи неув'язаним, вільним. Взагалі з лексемою *воля* налічується близько двадцяти зразків, які закріпили у мовному знакові таку рису українського менталітету як індивідуалізм.

З поняттям волелюбності безпосередньо пов'язаний фразеологізм *вольний козак* [ФСУМ, 384] – парубок, неодружений чоловік (холостяк), а також зразки *степ та воля – козацька доля* [Номис, 763]; *козак в полі, то він на волі* [Номис, 765]. Зокрема, *козак*, як компонент фраземи, збагачений експресією закріплених рис українського менталітету (безпристрасність, щирість, неогоїстичність, безкорисливість): *ходити козаком* [ФСУМ, 384] – бути незалежним і гордим; *терпи, козак* [ФСУМ, 384] – зносити з усмішкою що-небудь, заклик до хоробрості.

Крім комплексного вираження національно-культурної специфіки, ФО можуть відображати її розчленовано, тобто одиницями свого складу, які мають символічне смислове навантаження.

Характерною для семантичної структури ряду фразеологізмів є символічна насиченість лексем – компонентів, тому що символ мотивує значення не через перенос, а через фонові знання і виявляє свій зміст лише в плані встановлення національних, соціальних, релігійних та інших чинників, а також на основі культурно – національної семантизації ФО.

Спостерігаючи за рослинним світом, народ фіксував у лексичному складі фразеологізмів назви окремих рослин, зокрема трав, дерев, ягід тощо. У деяких із них відобразився символічний національний колорит. Наприклад: *дістанеться (дісталося, буде і т. ін.) на горіхи (кислички)* [ФСУМ, 248] – покарати; *зітерти на мак* [ФСУМ, 861] – знищити; *моркву шкребти* [ФСУМ, 819] – вилаяти; *гарбузами годувати* [ФСУМ, 179] – відмовляти; *чемериці наїстися (об'їстися)* [ФСУМ, 567] – очманіти. Основна маса цих рослин розповсюджена більшою мірою на території України, ніж в інших регіонах, що й зумовило уявлення про їх символіку. Зокрема, у складі багатьох фразеологізмів зустрічаються назви рослин *верба* та *калина*, що є національними символами. Вважається, що символіка верби зумовлена світоглядом, особливостями трудової діяльності, національною психологією наших пращурів. В українській культурі з прадавнини головним деревом вважається верба як ритуальне дерево весняного Нового року. Великодня Верба – прадерево [Українське народознавство, 1994, 296].

Як відзначається у “Словнику символів”, культ верби був зумовлений особливостями її деревини. Віддавна наші пісенні пращури помітили, що саме верба – дзвінка та голосиста. А отже, жива, добра. Із верби робили чудові кобзи, бандури. І оживало священне дерево, возвеличуючи гордий дух українця, його волелюбність [Словник символів, 1997, 21].

Як символ Чумацького Шляху, верби садили над шляхом, вирощували біля криниць, через її вологолюбність, виготовляли домашнє начиння. З вербою пов'язано багато народних повір'їв. І у фраземіці це знайшло свого вираження. Наприклад: *як виростає гарбуз на вербі* [ФСУМ, 169]; *(що) на вербі груші (ростуть)* [ФСУМ, 200]; *золоті верби*

*ростуть* [ФСУМ, 72]; *вибуває (вигнав) як верба* [ССНП, 21]; *добра як з курки молока, а з верби петрушки* [ССНП, 48].

У християнстві верба – прокляте дерево, бо, за міфами, із неї були зроблені цвяхи, якими збивали хрест для розп'яття Ісуса Христа [Словник символів, 1997, 21]. Відповідно до цього, у фразеології дуже часто разом із словом “верба” зустрічається слово “чорт”. Наприклад: *закохатися, як (мов, ніби і т. ін.) чорт у стару вербу* [ФСУМ, 955]; *причепитися як чорт до сухої верби* [ФСУМ, 954]; *вірить як чорт у суху вербу; в'ється як чорт коло сухої верби* [ССНП, 162]. Також сумний образ-символ верби постає у фраземі *повиснути на вербі* [ФСУМ, 200], тобто заподіяти собі смерть, повіситися або бути страченим через повішення.

Вартою уваги була символіка калини, про що митрополит Іларіон відзначав: “Калина – символ дорослості дівчини, або повносілої жінки взагалі, тому червона калина часта в весільному ритуалі, де вона означає дівочу чистоту. Крім цього червона калина – символ крові взагалі, а також крові військової й війни, чому й стала їх символом” [Митрополит Іларіон, 1992, 56].

Що стосується калини як національного символу, то тут маємо дещо менше зразків. Наприклад: *червона як калина; гарна як калина* [ССНП, 63]; *заливається мов соловейко на калині* [ССНП, 144]. Символіка калини зумовлена передусім кольором цвіту, плодів, формою, лікувальними властивостями, світоглядом, традиціями наших предків [Словник символів, 1997, 21].

Окрім верби та калини, широко представлені у фраземіці згадки про мак як ще один із національних символів. Відповідно до деяких особливостей маку, зокрема, кольору, розміру, смакових якостей та інших властивостей, в українців у процесі світосприйняття виробився ряд різноманітних, різнопланових порівнянь та фразем, які розкривають сутність такої рослини, як мак. Це і мак – символ дівочої краси: *як маків цвіт* [ФСУМ, 939]; *гарна як мак городній* [ССНП, 87]; мак – символ сну, смерті: *сісти маком* [ФСУМ, 810] – загинути; *спить як (мов, ніби і т. ін.) після маківки (маківок, маку)* [ФСУМ, 460] – міцно, дуже добре; мак – як символ покарання, клопоту: *задати перцю з маком* [ФСУМ, 213]; *втерти маку* [ФСУМ, 158]; *терти мак (на голові)* [ФСУМ, 880]; *наїстися маку* [СУМ, IV, 601] – здурити, очманіти.

Мак є ментальною рослиною українців. Через те, що ця рослина пов'язана із народним світоглядом, то лексема *мак* є одним з концептуальних слів мовної картини світу українців, зокрема стає стрижневим словом цілої низки ФО. Досить зауважити, що стрижневі слова ФО певною мірою символізуються. У даному випадку символізується не тільки сама квітка, а й стебло й насіння. Те що квітка маку символізує красу і є позитивною стороною характеристики, стебла ж, навпаки, асоціюються з бідною, згадаймо твір Марка Вовчка “Горпина” і маковий узвар; також актуальною є сучасна проблема наркоманії. Отже, як снодійний засіб мак використовувався здавна, що й зафіксувалося у фразеологічних зразках: *спить як (мов, ніби і т. ін.) після маківки (маківок, маку)* [ФСУМ, 460] – міцно, дуже добре. Таким чином, як бачимо на прикладах, лексема *мак* несе в собі різнопланові характеристики і символіку. Мовна символіка є явищем історично мінливим.

“Макові зерна, – вказує О. Братко-Кутинський, – як символ безмежності зоряного світу і його астральної сили й досі зберігають своє значення. І досі мак освячують двічі на рік – на Маковея і на Спаса. Найяскравіше таке значення символу виявляється у різдвяному обряді приготування ритуальної страви – куті, де макові зернята символізують множинність зірок Всесвіту” [Братко-Кутинський, 1991, 39]. Підтвердження цьому знаходимо у фразеологізмах: *як маку* [ФСУМ, 461]; *як за гріш маку* [ФСУМ, 199] – дуже багато. Або навпаки: *на макове зерно* [ФСУМ, 333] – дуже мало, ніскільки; *і на макову росинку* [ФСУМ, 762] – нітрохи; *макової краплинки в роті не мати* [ФСУМ, 469] – бути голодним; *дрібно як маком посіяв* [ССНП, 87] – дуже дрібно написав.

Свідчення про виникнення даних зразків знаходимо у О. Воропая: “Господар і господиня з новоспеченим “святочним” хлібом, медом та маком обходять двір, комори та обкурюють все це ладаном. Біля обори, де стоять корови, господиня густо посипає насінням дикого маку, “щоб відьми, його визбируючи, не могли приступитися до худоби” [Воропай, 1993, 47]. Таким чином, мак відігравав ще роль оберега. Тут же ми бачимо поєднання лексем *мед* та *мак*, як вони вживаються у ФО: *з медом та з маком* [ФСУМ, 482]. Тобто подібний зв’язок цих слів є вмотивованим самим життям: мед та мак додавали у ритуальну страву, зокрема у кутю, а також у пироги. На основі цього принципу, що мед і мак поліпшували смак страви, можливо виник і фразеологізм *з медом та з маком промовляти* [ФСУМ, 482] – неширо, облесливо говорити.

На позначення добробуту і нестатків також вживаються ФО із лексемою мак: *як мак на четверо* [ФСУМ, 460] – бідний; *не з маком* [ФСУМ, 461] – кому-небудь тяжко, погано, сутужно; *з маком і з таком* [ФСУМ, 461] – не найгірше з того, як може бути.

Для маку характерні різнопланові характеристики, зокрема “недозрілий мак забиває голову, тому й сам мак став символом глупоти” [Митрополит Іларіон, 1992, 62] Наприклад, *посміхається як Марина в маці* [ССНП, 88] – нерозумно посміхається.

Гумор українців яскраво відбивається у таких фразеологізмах, як: *вискочити як козак з маку* [ФСУМ, 104]; *вскочити у мак* [ФСУМ, 154] – недоречно, невчасно сказати що-небудь або виступити з чимось; *(ще) мак росте (цвіте) в голові* [ФСУМ, 460] – хто-небудь молодий, нерозумний, недосвідчений. Ще маємо деякі поодинокі вирази: *хоч мак (маком) сій* [ФСУМ, 808] – тихо; *промовляти з медом та (з) маком* [ФСУМ, 482] – облесливо, неширо.

Сфера вживання фразеологізмів досить широка, і навіть зафіксовано лайливий вираз типу: *дуля з маком (під ніс)* [ФСУМ, 270] – абсолютно нічого; означення відмови від чого-небудь, незгоди з чимось.

Отже, фраземи із словом “мак” відбивають різні аспекти людського життя, побудовані на народних спостереженнях і виражають національну специфіку, через яку постає менталітет.

Великою фразеопродуктивністю відзначаються лексеми *мак* – (25 виразів), *верба* – (10).

Наведені зразки ще раз підтверджують думку, що фразеологія є джерелом національно-культурної інформації. Семантика фразеологізму, як і слова, не зводиться лише до однієї понятійної частини, а містить і деякий непонятійний залишок. До непонятійної частини семантики фразеологізму входять також значення слів, що його складають, і пов’язані з цілими комплексами найрізноманітніших фонових знань. Навіть якщо якесь слово вже позбавлене лексичного значення інше слово сполучення або інші слова зазвичай залишаються для носіїв мови цілком зрозумілими, тобто зберігають свою співвіднесеність із дійсністю. Таким чином, у фразеологізмі поряд з ідіоматичним значенням присутня ще широка семантична сфера, у якій відбилися особливості народного характеру, зокрема волелюбність, яка формувалася під безпосереднім впливом оточуючого середовища.

Уявлення та асоціації, які колись виникли, закріплювались у мові, символізувались і ставали загальнонародними.

Етноспецифічна інформація, яка зафіксована у ФО, стосується моральних, етичних, релігійних поглядів і традицій, практичного досвіду. Окрім простого збереження інформації, фразеологізми називають та оцінюють певні дії людей, їх риси, зовнішні ознаки, внутрішні якості. Цілий ряд фразеологізмів етимологічно пов’язаний із різними сферами народної духовної культури, зокрема обрядами, звичаями, повір’ями, прикметами, уявленнями про певні предмети та ін. Таким чином, у фразеології закодована інформація про своєрідну мовну картину світу.



### ЛІТЕРАТУРА:

1. Чеснов Я. В. Этнический образ //Этнознаковые функции культуры. – М.: Наука, 1991. – С. 58-85.
2. Солодуб Ю. П. Национальная специфика и универсальные свойства фразеологии как объект лингвистического исследования //Филологические науки. – 1990. – № 6. – С. 55-65.
3. Степико М. Т. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз). – К.: Товариство “Знання”, КОО, 1998. – 251 с.
4. Феномен нації: основи життєдіяльності //За ред. Б.В.Попова. – К.: Товариство “Знання”, КОО, 1998. – 264 с.
5. Нельга О. В. Етнологія. – К.: Видання Київського військового гуманітарного інституту, 1995. – 256 с.
6. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні – К.: Обрій, 1992. – 230 с.
7. Словник української мови /Голова редкол. акад. І. К. Білодід.– К.: Наукова думка, 1970–1980. Т. I–XI.
8. Фразеологічний словник української мови /Уклад. В. М. Білоноженко та ін. – К.: Наукова думка, 1999. – 984 с.
9. Номис Українські приказки, прислів'я і таке інше: Зб. О. В. Марковича та ін. /Уклад М. Номис.– К.: Либідь, 1993.
10. Українське народознавство: Навч. посібник /За заг. ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р.Ф.Кирчіва. – Львів: Фенікс, 1997. – 608 с.
11. Словник символів. – К.: Редакція часопису "Народознавство", 1997. – 156 с.
12. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу. – К.: Обереги, 1992. – 424 с.
13. Братко-Кутинський О. Феномен України. – К.: "Вечірній Київ", Українська академія оригінальних ідей, 1996. – 304 с.
14. Воропай О. Звичаї нашого народу. – К.: Оберіг, 1993. – 592 с.

*Тетяна САВАРИН*

© 2005

### **ІСТОРІЯ ФІКСАЦІЇ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ ЛЕМКІВСЬКИХ ВЕСІЛЬНИХ ОБРЯДОВИХ ПІСЕНЬ У ПІСЛЯВОЄННИЙ ПЕРІОД (ГАЛИЦЬКА ЛЕМКІВЩИНА)**

Сучасний цивілізаційний процес, нівелюючи етнокультурне розмаїття спільноти, перебуває у постійній суперечності зі збереженням духовних надбань тисячоліть. Трагічна доля української Лемківщини – яскрава цьому ілюстрація, адже насильницька депортація лемків після Другої світової війни призвела до цілковитого руйнування етнокультурного середовища регіону.

Упродовж довголітнього перебування Лемківщини під іноземним пануванням українці цього найдалшого західного регіону в іноетнічному оточенні, незважаючи на драматизм свого національно-культурного буття, зберігали самотність і багатство своєї етнокультури. Їх характер і життя знайшли яскраве відображення у багатогранному народному мистецтві, зокрема у барвистій пісенності та традиційних обрядодійствах. Лемківська пісенність і, зокрема, обрядова – могутнє джерело мудрості і поетичності, це широкий спектр думок і почуттів, палке прагнення до кращого життя, до вільної праці, це скарбниця чарівних мелодій, різноманітних ритмів, цінні перлини загальноукраїнського співочого мистецтва. Співанки лунали під час обрядів і свят, співали їх чабани і лісоруби. Співанки були втіхою народу і його духовним оберегом упродовж багатьох поколінь. Хоч змістом і формою лемківські пісні подібні до загальноукраїнського фольклору, проте вони мають своєрідний неповторний колорит.

Одним з найяскравіших, самотніх елементів духовної культури українських верхівців-лемків є їхнє народне весілля. Крізь буремні віки, крізь лихоліття, війни й революції, крізь усі злигодні пронесли лемки свої весільні обряди, звичаї та пісні. Лемківське весілля відображає не тільки погляди на шлюб, на сім'ю, родинні стосунки на відповідному історичному етапі, а й розкриває характер народу, його світогляд.

Багато спільних рис єднає лемківське весілля з загальноукраїнським традиційним класичним весіллям. Тривала відірваність лемків від української материзни сприяла збереженню праслов'янської архаїки, особливо у весільних піснях, а також розвиткові деяких пізніших новотворів, що властиві лише лемківському весіллю.

Своєрідність і міжетнічний контекст розвитку лемківської весільної обрядовості та пісенності здавна цікавили багатьох дослідників. Правда, на стані цих досліджень позначились історичні територіальні розмежування лемківського етнографічного регіону, і вони відбувалися нерівномірно. За трактуванням відомого дослідника лемківського фольклору Миколи Сивицького, "Пряшівщина й Закарпаття, приналежні колись до Угорщини, займали на південних схилах Карпат суцільну велику територію, тому сильніше притягали увагу дослідників. Досить сказати, що коли публікації етнографічних матеріалів з "Угорської Русі" до Першої світової війни досягли багатьох томів, то галицька Лемківщина за той час не діждалася ні одного. Зацікавлення духовними здобутками галицької Лемківщини дещо зросло в міжвоєнний період, але воно концентрувалося на до-

слідженні мови й матеріальної культури, натомість самотнім томом галузі духової культури була тільки праця Філарета Колесси про лемківські пісні. Врешті після Другої світової війни, коли на півдні дослідження української культури зайнялися державні установи під проводом Чехословацької та Словацької Академії Наук, виселення лемків з півночі зліквідувало й базу можливих досліджень” [10, Т. 2, с.14].

На стані досліджень культури Лемківщини позначилися штучне розмежування регіону і політичні обставини. Як зауважив М.Сивицький, “національне відродження Галичини, яке почалося в 30-х роках XIX ст. від “Руської трійці” та розгорнулося з “Весною народів” 1848 року, розкотилося довкруги Львова, охопило Перемищину, але не пробилось на Лемківщину, зустрінувшись тут з протидією москвофілів” [10, Т. 2, с.14].

Новий етап вивчення лемківського фольклору почався після Другої світової війни. Як зауважив М.Сивицький, “ставши перед маревом фізичної загибелі, лемківське плем’я раптом духово дозріло. Якщо досі про лемків здебільшого писали сусіди, то по війні лемки почали писати про себе самі. Безперечно – змінилися часи і обставини, виросла нова інтелігенція, для якої свідомість приналежності до українського народу стала поняттям звичайним, природним. Опинившись поза межами рідної землі, лемки відчували тугу за нею, стали записувати свої почуття, документувати спогади дитячих літ, згадуючи будні та свята, гучні весілля, троїсті музики, повір’я й перекази, особливо ж пісні, які в горах дзвеніли ще так недавно тисячами” [10, Т. 2, с.18].

Публікація цих матеріалів розгорнулася у другій половині 50-х років XX ст., коли почали виходити у Варшаві “Наше слово” з “Лемківською сторінкою” і “Нашою культурою” та “Український календар”. “За два десятиліття вони стали найбагатшою копальною лемкознавства. Для старшого покоління варшавські видання стали часто єдиним джерелом вісток з рідного краю, а для молоді, яка знала той край лише з оповідань, – підкладом для розвитку патріотизму” [10, Т. 2, с.18].

З того покоління відомі такі фольклористи-аматори: Ваньо з-під Лігниць, Я.Бодак, С.Верхоляк (Вороблицький Ш.), М.Дзіндзьо, В.Хомик, П.Феціца та ін.

У 1959 році на сторінках “Нашого слова” Ваньо з-під Лігниць опублікував опис лемківського весілля [2]. Він зібрав лише короткі найважливіші співанки з лемківського весілля, детальніше зупинився на описі короваю як одного з основних атрибутів весілля. Описуючи приготування короваю, дослідник подав ряд обрядових пісень, які супроводжували цей весільний обряд.

“Лемківське весілля в Лігниці” опублікував у тижневику “Наше слово” у 1970 році Штефан Вороблицький [3]. Зокрема, він наголосив, що власне обрядових весільних пісень на Лемківщині небагато, більшість на теми домашнього побуту, родинних стосунків, кохання, праці в її домашніх індивідуальних формах. Також дослідник відзначив надзвичайну схильність лемків до гумору, жартів. Майже всі весільні пісні лемків жартишливі, навіть коли сміх, здавалось, був недоречний (наприклад, при вибиранні молоді з дому).

Ш.Вороблицький подав короткий опис лемківського весілля, не вдаючись до деталей.

Заслуговує на увагу праця лемківського фольклориста (з села Мисцова Короснянського повіту) Василя Хомика “Лемківське народне весілля” [12], яка є узагальненим зібранням весільних пісень і обрядів села Мисцова Короснянського повіту на Північній Лемківщині. Пісні записано від лемків-мисцов’янів, які тепер проживають у селах і містах Тернопільської та Львівської областей України.

Збирач назвав прізвища респондентів, що надає наукову цінність цій праці.

Буваючи на численних весіллях молодих лемків, ведучи записи від переселенців-лемків з Польщі, В.Хомик зібрав велику кількість фольклорного матеріалу, який об’єднав у двох циклах: “Лемківські народні пісні” і “Лемківське народне весілля”. Остання праця пропонується аматорським колективам для використання у сценічних постановках. У описі весілля В.Хомик виділив п’ять дій театралізованої народної п’єси з дотриманням діалектних особливостей лемківської говірки.

Цікавився лемківським весіллям також журналіст, народний поет, збирач лемківського фольклору Михайло Дзіндзьо (родом з села Красна Короснянського повіту, до останніх днів проживав у Бориславі Львівської області). Народившись на Лемківщині, проживши там свої дитячі та юнацькі роки, він змалку зберіг у пам'яті прекрасні звичаї і традиції земляків. Назавжди вкарбувалось у серце лемківське весілля, цей яскравий самотутній вияв духовної культури мешканців Карпат. В міру своїх можливостей журналіст багато років записував все, що йому вдавалося дізнатися про лемківське весілля від старших віком (іноді 70-80-річних) людей. Так народився об'ємний рукопис "Весілля на Лемківщині", два фрагменти з якого дослідник запропонував читачам: "В Розділю на весіллю" [5, 6] та "У весільних шатах" [7].

М.Дзіндзьо подав опис весілля з села Розділя Горлицького повіту. Використав також традиції сусідніх сіл – Вапенного і Мацини. Опис цей, у порівнянні з усіма досі опублікованими, дає чи не найповнішу картину весільного обряду на Лемківщині. Дослідник писав такою говіркою, якою люди говорили у вищезгаданих селах на Західній Лемківщині із дотриманням діалектних особливостей. М.Дзіндзьо весільну обрядовість розділив на дванадцять частин. Важливим у праці є виокремлення у лемківському весільному обряді своєрідного складового елемента "відігрavanja на добраніч", якого попередні дослідники не виявляли. Записано сім весільних пісень, шість з яких супроводжували власне "відігрavanja".

У 1973 р. у Варшаві вийшло друком "Весілля на Лемківщині" Я.Бодака [1]. Це була перша спроба повного опису лемківського весілля, яке відбувалось у селах Розділя, Вапенне, Мацина Велика Горлицького повіту, Краківського воєводства на кінці 20-х – на початку 30-х років XIX ст. Горлицький повіт розташований в північно-західній частині Лемківщини, яка межує на сході з Ясельським, а на заході з Грибівськими повітами. Південну границю його утворює державний кордон з Словаччиною. Як уже зазначалося, матеріали "Лемківського весілля на Горличчині" записано від мешканців села Вапенне, Мацина Велика та Розділя. Ці села розташовані на віддалі 2-4 кілометри одне від одного, їх мешканці добре знали одні одних, більшість з них була у близьких родинних зв'язках. Під час господарських робіт (жнива, молотьба, копання картоплі) мешканці цих сіл об'єднувались у невеликі колективи (15-20 осіб), допомагаючи один одному. Збирались разом і для проведення вечірок (вечорниці), весіль, хрестин, релігійних свят, відвідували одну й ту ж церкву в селі Мацина або в селі Розділя. З цього погляду названі села можна вважати одним великим селом, що ніби складається з трьох частин. Отже, і фольклорний репертуар був тут єдиним, виробленим спільно. Цьому значною мірою сприяло також те, що серед мешканців згаданих сіл виділялись найбільш обдаровані співаки, промовці, музиканти. Вони були свого роду професіоналами, без яких не обходилася жодна важлива подія в селі.

Як зазначено вище, саме у цих селах записував фольклор М.Дзіндзьо. Безсумнівно, що опрацювання Я.Бодака було набагато повнішим, хоча у тій частині, де йдеться про учасників весілля, їх функції та одяг, автор використав матеріали, записані разом з М.Дзіндзьом.

Я.Бодак поділив весілля на чотирнадцять розділів та подав десять весільних пісень з нотним додатком. Варто відмітити, що у своєму записі Я.Бодак не олітературнював тексти пісень, зберігаючи таким чином усі діалектні, лексико-фонетичні та морфологічні особливості лемківської говірки, що надає його праці наукової цінності. Дослідник не просто описав хід весілля з супроводжуваними його обрядовими піснями, а й по-науковому проаналізував тексти весільних пісень, спираючись на праці видатних учених, які займалися цією проблемою (Ф.Колесса [9], В.Гошовський [4]).

У кінці роботи Я.Бодак зробив короткі висновки, де наголосив, що лемківське весілля є частиною загальноукраїнського традиційного класичного весілля, про що свідчить як його структура, так і наявність пісенного типу ладання, спільного для всіх українських земель. Це, зокрема, один зі штрихів, що підтверджує належність лемків до україн-

ського етносу. Лемківські весільні пісні, зауважив дослідник, в залежності від їх функції, діляться на дві основні групи: а) обрядові пісні; б) пісні, не пов'язані з весільним обрядом. Обрядові у свою чергу поділяються на три підгрупи: а) пісенні типи ладкання; б) інші обрядові пісні; в) пісні до весільних танців.

Безсумнівно, студія Я.Бодака має велике значення у розвитку дослідження лемківських весільних обрядових пісень.

Заслуговує на увагу праця О.Зілинського “Обрядові пісні с. Красна на Лемківщині” [8]. Як зазначив дослідник, село Красна (у мові місцевого населення – Коростенька) належало до групи семи сіл в коліні ріки Вислока, на північ від міста Кросна, які творили український мовний острів серед польського населення – найбільший і найзахідніший у Галичині. Ці села були розташовані на крайній північно-західній смузі Карпат, у залісненій, у старі часи важко доступній місцевості. Тут проходив колись кордон між Галицькою державою і Польщею, а пізніше – між Руським і Сандомирським воєводствами.

Найбільш імовірним, на думку О.Зілинського, є здогад, що цей мовний острів колонізувало населення з різних місць – з Лемківщини, Середнього Посяння й Верхнього Сяну. Це підтверджує і зібраний тут фольклорний матеріал. Дослідник подав у своїй праці текст шедрівки і обжинкові пісні, а також опис весільного обряду (за описом з кінця XIX ст.).

У словнику жителів цього села було ряд польських елементів, але й збереглися загальноукраїнські форми. На думку О.Зілинського, календарних обрядових пісень збережено в Красній небагато. Найбагатша й найцікавіша традиція весільних пісень. На жаль, опис весілля в замішанців (так назвав жителів цього села І.Верхратський) у праці надто лаконічний і фрагментарний, він походить із рідкісної книги Владислава Сарни “Опис повіту Кросненського” (Перемишль, 1898).

Депортація лемків з їх материзни зруйнувала і все етнокультурне середовище, тому багато питань, пов'язаних з фольклорним репертуаром регіону, зокрема обрядовим, сьогодні важко дослідити. Саме про цінність колишніх записів збирачів фольклору і пізніші втрати писав О.Зілинський: “Неважко встановити, що пісенний репертуар цього опису має мало спільного з записами весільних пісень, що їх зробив у 1905 та 1913 роках у Красній мій батько І.Зілинський. Або йдеться про весілля з іншої частини села, або в тому ж селі жили поруч різні традиції. Мотиви весільних пісень з Красної, особливо семискладових ладкань мали паралелі в різних частинах України, але найбільше спільностей знаходимо в опублікованих матеріалах польського етнографа О.Кольберга, у фольклорі Сяніччини, Ліщини й Добромилщини, у записах із сіл Голучків, Чашин, Гарнава, Бібрка та ін. З того видно, з яким районом село Красна мало в далекому минулому найтісніші культурні зв'язки, а може й звідки прийшла сюди частина населення. Зате у випадку інших весільних пісень, не пов'язаних прямо з ритуалом, знаходимо більше паралелей у лемківському фольклорі. Крім того, є тут чимало пісень зовсім оригінальних, невідомих з інших місць. Такий стан показує, як багато втратило дослідження народної пісні на тому, що в часи, коли вона ще жила повним життям, так рідко записували цінний пісенний репертуар окремих місць і районів” [8, № 37, с.5].

Прагнення якомога повніше подати лемківське весілля не згасає і в наш час, про що свідчить нещодавно виданий збірник І.Мадзіка та В.Максимовича “Лемківське весілля” з додатком фонових записів весільних пісень на двох компактдисках [11].

Топографія вивчення лемківських весільних обрядових пісень в різних частинах регіону неоднакова – більше вивчена на території Словаччини, менше – на території Польщі. Утім, потрібно зазначити, що досі зацікавлення фольклором Лемківщини переважно мало емпіричний характер і не претендувало на широкі теоретичні засади. Тому й досі немає комплексної праці, у якій було б усебічно досліджено весільні обрядові пісні українських лемків.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Бодак Я. Весілля на Лемківщині //Наша культура. – Варшава, 1973. – № 7-10. – С. 18-22.
2. Ваньо з-під Лігниць. Лемківське весілля //Наше слово. – Варшава, 1959.– № 29-32. – С. 10-12.
3. Вороблицький Ш. (Степан Верхоляк). Лемківське весілля в Лігницьі //Наше слово. – Варшава, 1970. – № 22. – С. 18-23.
4. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. – М.: Советский композитор, 1968. – 478 с.
5. Дзіндзьо М. В Розділю на весілю //Наше слово. – Варшава, 1970.– № 36-52 – С. 5.
6. Дзіндзьо М. В Розділю на весілю //Наше слово. – Варшава, 1971. – № 1-18. – С. 5.
7. Дзіндзьо М. У весільних шатах //Жовтень. – 1975. – № 12. – С. 17-21.
8. Зілінський О. Обрядові пісні с. Красна на Лемківщині //Наше слово. – Варшава, 1975. – № 31, 32, 34-37. – С. 5.
9. Колесса Ф. Старовинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті //Колесса Ф. Музикознавчі праці /АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етногр. ім. М.Т. Рильського. – К.: Наук. думка, 1970. – С. 368-397.
10. Лемківщина. Земля–Люди–Історія–Культура: У 2-х т. //Записки Наук. товариства імені Шевченка. – Т. 206 (історично-філософська секція). – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1988. – Т. 1. – 568 с.; Т. 2. – 345 с.
11. Мадзік І., Максимович М. Лемківське весілля. – Криниця: “Наша загорода”, 2002. – 206 с.
12. Хомик В. Лемківське народне весілля //Наше слово. – Варшава, 1960. – № 17-27. – С. 10-12.

### 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. Перевага надається статтям, що максимально відповідають профілю видання.

Редакція зацікавлена в матеріалах до рубрик «Рецензії та огляди», «Переклади» (українською або російською мовами). Матеріали друкуються мовою оригіналу із збереженням авторської стилістики. Авторам надсилається примірник альманаху. Редакція просить надсилати матеріали за адресою: 46027, Тернопіль 27, вул. М.Кривоноса, 2, каб. 82 або електронною поштою: [rapusha@gmail.com](mailto:rapusha@gmail.com)

Примірник альманаху можна замовити за адресою редакції.

Вимоги до оформлення матеріалів.

Матеріали приймаються на дискетах у форматі Microsoft Word. Мінімальний обсяг статей — не менше 5 ст. машинопису (1800 зн/ст). Наявність надрукованого примірника статті з авторськими виділеннями обов'язкова. Аспіранти надсилають свої статті разом з відгуком накового керівника. 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, електронна пошта).

Адреса електронної сторінки альманаху: [www.studiamethodologica.com.ua](http://www.studiamethodologica.com.ua)

Наукове видання

**Studia methodologica**  
випуск 15

Відповідальний за випуск І.Папуша.

Здано до складання 17. 02. 2005. Підписано до друку 15. 04. 2005.  
Формат 70x108/16. Папір офсетний. Гарнітура Таймс. Наклад 300.

Адреса редакції альманаху: 46027, Тернопіль 27, вул М.Кривоноса, 2, каб. 82.  
Редакційно-видавничий відділ Тернопільського державного  
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка  
46027, Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2.