

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка  
Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій  
Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства

# STUDIA METHODOLOGICA

*Випуск 21*

Альманах видається з 1993 року

Тернопіль  
2007

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

д.філол.н., проф. Олег Лещак (головний редактор)  
д.філол.н., проф. Роман Гром'як  
д.філол.н., проф. Тетяна Волкова  
д.філол.н., проф. Ольга Куца  
д.філол.н., проф. Оксана Веретюк  
д.філол.н., проф. Олександр Глотов  
д.філол.н., проф. Михайло Лабашук  
к.філол.н., доц. Ігор Папуша  
к.філол.н., доц. Юрій Ситько  
к.філол.н., ас. Юрій Завадський (відповідальний редактор)

**НАУКОВО-РЕДАКЦІЙНА РАДА:**

Зд.Є. Адамчик, М. Брагасюк, Д. Затонський, Е. Касперський, В. Кравець, Н. Мазепа,  
І. Пасько, В. Сердюченко, С. Ткачов, І. Удварі, М. Чаркіч, Я. Ядацький, В. Ярошовець

Альманах внесено до Переліку фахових видань  
ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю «філологія».  
Публікації в альманасу визнаються фаховими  
ВАК України згідно з наказом №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями  
«філософія», «соціологічні та політологічні науки».  
Друкується за рішенням Ученої ради ТНПУ імені Володимира Гнатюка.

**РЕЦЕНЗЕНТИ:**

д.філол.н., проф. Олег Лещак  
д.філол.н., проф. Олександр Глотов

Адреса редакції  
46027, Тернопіль - 27, а/с 554.  
E-mail: [editor@studiamethodologica.com.ua](mailto:editor@studiamethodologica.com.ua)  
Веб-сайт альманасу: [www.studiamethodologica.com.ua](http://www.studiamethodologica.com.ua)

*Редакція не завжди поділяє погляди авторів.  
Матеріали друкуються мовою оригіналу*

Studia methodologica. — Вип. 21. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ  
ім.В.Гнатюка, 2007. — с.

# ЗМІСТ

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

<i>Наталія ЛОБАС.</i> Карнавалізація літератури як реакція на соціальні кризи в українському та польському міжвоєнні.....	4
<i>Мар'яна ЧЕЛЕЦЬКА.</i> Із секретів “поетичного” заголовка Івана Франка.....	13
<i>Лідія МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА.</i> Дискурс читача як складова наративної структури літературного твору: перше прочитання тексту.....	27
<i>Тарас ДЗИСЬ.</i> Йозеф Рот в українському контексті: романна типологія крізь призму міжлітературної рецепції.....	35
<i>Катажина СОБЯНЕК.</i> Творчество Е.И.Замятина глазами польских исследователей.....	45
<i>Ганна УЛЮРА.</i> Російська жіноча проза кінця ХХ століття у боротьбі за канон.....	52
<i>Наталія ГРИЦАК.</i> Поэзия М.Цветаевой в переводе на украинский язык.....	62
<i>Ірина КОХАНСЬКА.</i> Літературна репутація роману Е.Хемінгвея «По кому подзвін» в українському літературознавстві на сучасному етапі.....	68
<i>Руслана ГАЛИЦЬКА.</i> Перетини шляхів і мистецький синкретизм в овиді баварської школи поетів.....	74
<i>Zdeňka MATYUŠOVÁ.</i> Genologické kontury prozaické tvorby Viktora Astafjeva.....	80

## МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

<i>Piotr CZERWIŃSKI, Anna ZYCH.</i> Nazwy stopni pokrewieństwa i powinowactwa w języku polskim i rosyjskim – struktura formalna a znaczenie formacji.....	85
<i>Екатерина БОЧКОВСКАЯ.</i> Психосемиотические аспекты номинации в коммуникации (на примере деловой лексики).....	105
<i>Ольга КОНДРАТЬЕВА.</i> Теория «концептуальной метафоры» и ее роль в современных лингвистических исследованиях.....	111

## РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

<i>Аделя ГРИГОРУК.</i> Рубаї Омеляна Лупула в контексті питомої української літератури.....	118
<i>Юрій ЗАВАДСЬКИЙ.</i> Справжній поет, справжня книга ( <i>Карпенко О. Сонник для канатоходця. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. – 96 с.</i> ).....	137
<i>Ігор ПАПУША.</i> До методології філософської лірики ( <i>Козлик І.В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. – Івано-Франківськ: Пеліскан, Гостинець, 2007. – 591 с. Наклад 500 прим.</i> ).....	138
Відомості про авторів.....	142
Умови прийому матеріалів до альманаху.....	143

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ



Наталія ЛОБАС

© 2007

## КАРНАВАЛІЗАЦІЯ ЛІТЕРАТУРИ ЯК РЕАКЦІЯ НА СОЦІАЛЬНІ КРИЗИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ПОЛЬСЬКОМУ МІЖВОЄННІ

Базовими чинниками, “що конституюють відповідності й спільності розвитку національних літератур”, Дмитро Наливайко визначив *суспільно-історичні й культурно-історичні*, якими “інтенціюються літературно-типологічні збіги, зокрема на рівнях жанрів та стилів”. Третім важливим чинником учений назвав *психологічно-типологічні збіги*, в яких “проявляється активна роль творчої особистості у сфері міжнаціональних літературних зносин” [12, 67]. Ці ж фактори мають місце і в тому випадку, коли говорити про актуалізацію карнавальної традиції у літературі. Звернення письменника до поезики карнавалу — свідоме чи несвідоме, зумовлене, на нашу думку, подібними причинами, адже саме від них — від психологічних особливостей митця, від літературної традиції, з якої він черпає натхнення, а також від історико-політичного контексту залежить тип творчості письменника.

Вважаємо, що ключову роль відіграє так зване карнавальне світовідчуття. Воно виявляється, перш за все, у схильності митця до лудичної поведінки, причому не тільки у його творчості, а й повсякденному житті, до різного роду ігор, розіграшів, містифікацій. Таке сприймання та інтерпретація світу ставитиме під сумнів сталість та незмінність істин, змушуватиме до провокацій із метою перевірки тієї чи іншої міфології.

Карнавалізована лінія літератури особливо яскраво проявилася саме у модернізмі, коли “ожила сміхова та знущальна традиція ренесансних та барокових “лотриківських” романів, які пародіювали чудесні пригоди лицарських романів, повернулися авантюри пригодницьких романів, але з дистанцією” [21, 37], адже “прагнення кинути виклик благопристойному світу ситості і ханжівства, образити фальшивий і брехливий світ, побудований на “пристойностях” та “благородному смаку”, суспільство, пронизане стандартністю думки і почуття, що живе штампами і кліше, таке характерне для мистецтва двадцятого століття, неминуче знаходить своє вираження і в звертанні до карнавального світу догори ногами, порушенню всіх норм та правил, набуттю абсолютної свободи” [2, 30].

Іншим визначальним фактором звернення до карнавальної традиції є *суспільно-політичний*.

Кожна перехідна доба є по-своєму кризовою. Криза супроводжується певними змінами у свідомості як окремої людини (у нашому випадку — людини-митця), так і соціальної спільноти. Ці зміни (переломи) проявляються передусім у зміні системи цінностей (говоримо про цінності у широкому розумінні). Можна твердити, що кожна криза виражається у зміні ієрархії офіційно визнаних істин.

Усталеним фактом є віднесення періоду між першою та другою світовими війнами до кризової доби. Розруха після першої світової війни, становлення української держави і майже одночасне її зникнення, російська революція, утворення Союзу, встановлення комуністичного диктату... — ряд можна продовжити. Саме у цей період якнайактивніше відбувалося те, що Ніцше окреслив словосполученням “переоцінка цінностей” (“Всесвітня війна разом із величезним пересуненням цілих держав та народів потягнула за собою велике пересунення цінностей”, — проголошував Бруно Ясенський у маніфесті “До польського народу” [19, 185]), що створило найсприятливіший клімат для карнавалізаційних процесів у суспільстві і, особливо, мистецтві.

Те, що карнавал і революція мають багато спільного, уже відзначалось дослідниками. Приміром, С. Кропотов та Н. Черняєва зазначають: “Обидва явища [карнавал та революція — Н.Л.] практично символічно опосередковують, перевертають та демаскують пануючу ієрархію цінностей” [11, 29]. Основним пунктом, в якому відбувається перетин цих двох площин, є зміна ставлення до пануючих істин, говорячи бахтінською термінологією, зміна верху і низу. І в карнавалі, і в революції спрацьовує принцип “колеса” — те, що заперечувалось та осуджувалось, набуває статусу норми, а те, що було загальноприйнятим каноном, — піддається осміянню та профанації. Однак, якщо карнавал передбачає постійну змінюваність цих полюсів, результатом чого є усвідомлення релятивності будь-якої істини, будь-чиєї правди, неможливості фіксації на якійсь одній позиції, амбівалентність, то революційні процеси полягають у заміні однієї системи іншою без зміни самої структури. Важливою характеристикою обидвох явищ є їх видовищність та акцент на масовість. Вони розраховані на глядача, при чому, згідно з бахтінськими положеннями, глядач не залишається пасивним, навпаки — він мусить бути учасником дійства. Для революцій, політичних переворотів характерні карнавальні маски, особливо у постаті перевдягання, зміни облич. Центральну роль відіграє обряд *інтронізації / дестронізації* карнавального короля: спочатку розвінчується, профанується та осміюється попередній “король” (влада), а тоді на цьому фоні відбувається коронація нового. Себто можна твердити, що в основі карнавалу і революції лежить подібний механізм. Однак тут не передбачений наступний поворот “колеса”: нововстановлена влада, режим бачиться вічним. Тоді як у карнавалі панування “короля” обмежено вузькими хронологічними рамками й уже із самої інтронізації сприймається як тимчасове.

Цікаво, що навіть окремі висловлювання класиків марксизму використовують карнавальну образність. Так, у полеміці із Дюрингом, цитуючи та розширюючи відоме висловлювання Маркса, Енгельс зазначає: “Для пана Дюринга насилля є дещо абсолютно зле <...> Що насилля відіграє в історії ще й іншу роль, а саме революційну роль, що воно, за словами Маркса, є *повитухою усілякого старого суспільства, коли воно вагітне новим*”, що насилля є тією зброєю, за посередництва якої суспільний рух прокладає собі дорогу і ламає закам’янілі, омертвілі політичні форми, — про все це ні слова у пана Дюринга” [15, 185]. У

М. Бахтіна зустрічаємо подібний образ: “*старість вагітна*, смерть із животою, все обмежено-характерне, застигле, готове скидається у тілесний низ для переплавки і нового народження” [1, 61] або теж (стосовно одного із фрагментів роману Рабле): “Протагоніст — представник *старого, але вагітного і народжуючого світу*. Його б’ють та осміюють, але удари творчі, бо вони *допомагають народитись новому*” [1, 225]. Як бачимо, обидві концепції полягають у прагненні оновлення, яке, в свою чергу, досягається профанацією дотеперішніх ідеологій.

Із встановленням радянської влади на території України у 20-х роках, відбувається руйнування цілої системи символів і сакралізація іншої, однак та інша цілком використала можливості попередньої. Змінювалося наповнення поняття *sacrum*, однак структура залишилась тією ж. З’явився новий “карнавальний король” — Ілліч, і все, що пов’язувалося із його “священним” ім’ям одразу ж набувало карнавальної містерійності. Як зауважує О. Клековкін, “найпрагматичніший жест перетворювався на містерійний жест. Взяти хоча б містерійне дійство з прибиранням сміття і носінням перед кінокамерами дров, яке 12-13 квітня 1919 року у Москві здійснили на чолі з вождем світового пролетаріату робітники-комуністи депо Москва-Сортировочна Московсько-Рязанської залізниці (ця містерія дістала назву першого комуністичного суботника...)” [9, 174]. Цитований дослідник у іншій праці проводить цікаву аналогію: “Нарешті на початку 1930 років було обгрунтовано метод “соціалістичного реалізму”, який був не чим іншим, як *переодягненим біблійним мистецтвом*, в якому були свої старозавітні пророки (К. Маркс, Ф. Енгельс), новозавітний месія (В. Ленін), перелицьована мрія про “Град Небесний” (комунізм), “Святе Письмо” (праці Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна, матеріали з’їздів), катехізис (“моральний кодекс будівника комунізму”) тощо” [8, 257].

Карнавально-масового характеру набували і численні мітинги, демонстрації та паради. Карнавалізація заторкнула й соціальні структури. Люди, які були внизу суспільної ієрархії — пролетаріат — могли обіймати високі державні пости, що часто не відповідало рівневі їхньої компетенції. Знищення ієрархічного поділу пореволюційного соціуму призвело до уніфікації, що виявилось, між іншим, у прагненні затерти різниці, які створювались походженням та освітою: “Інтелігентові тоді належало, якщо він хотів вважатися радянським, бити себе в груди, каятися за свою інтелігенцію й навіть зовнішньо намагатися бути схожим на робітника. Ознакою “хорошого тону” вважалося підроблятися під робітничу некультурність, поведінку, мову, побут, уникати пристойного одягу, “опрощатися” в інтелектуальній культурі, шукати в пролетаріаті зразків для свого власного життя й думок і вважати себе перед ним за ніщо, за неоплатного боржника” [14, 89].

Зрештою, недавні події Помаранчевої революції якнайяскравіше засвідчили *карнавальний характер революції* як явища. Варто згадати хоча б інтернет-серіал “Веселі яйця”, де цілком по-карнавальному профанувалися та осміювалися герої виборчої кампанії 2004 року за допомогою травестації, перевдягання та пародійної зміни іпостасі. Карнавально-профануючий характер мала і поширена в Інтернеті гра, персонажами якої були політичні “королі”. Сам Майдан носив печать карнавалу за всіма ознаками: карнавальна *площа* як обмежене у часі і просторі специфічне буття, перевдягання та маскування (роль масок та костюмів відігравали тут стрічки, колір яких визначав роль їх носія і характеризувався досить відчутним аксіологічним наповненням для учасників дійства (помаранчевий — позитивна

оцінка, блакитний, білий — негативна), а також і самі маски, скелети та опудала), виступи “Веселих Яець” — “осучаснені” міми, зрештою — “революційні” шлюби молодих людей, що якнайкраще ілюстрували відміну всіх ієрархій і карнавальні мезальянси. А ще — музика, співи, танці, інтермедії, колективна їжа та пиття (“пир на весь мир”) тощо.

Такий же карнавальний характер мали і політичні події початку ХХ століття. Цікавим свідченням цього є, наприклад, спогади М. Неврлого про те, як він бачив “колись у Полтаві ... загін голих хлопців та дівчат, які, несучи прапор із написом “Геть сором!”<sup>□</sup>, марширували вулицями і співали модну тоді пісню:

Долой, долой монахов,  
раввинов и попов.  
Взберемся мы на небо,  
разгоним всех богов.  
Иисус напился, пьяный,  
Марию обругал.  
Да здравствует комуна  
и юный комсомол!” [13, 243]

Тут у душі карнавальної *parodia sacra* та ритуальних святотатств профануються основні цінності християнської релігії — постаті Ісуса Христа та Марії. Відкидаються будь-які релігійні культу (“разгоним всех богов”) та їх служителі. Відбувається карнавальне переміщення неба і землі. Ті, хто був зверху, опускаються додолу (“долой”), ті ж, хто був унизу, піднімаються догори (“взберемся мы на небо”).

Цей механізм характерний не тільки для революцій, але і для будь-яких радикальних соціально-політичних змін, якою, у нашому випадку, було й оголошення у 1918 році незалежності Речі Посполитої після багатьох років перебування у складі інших держав. Після тривалого стану поневолення Польща проголошує себе вільною державою, тобто переходить у новий статус, відроджується у новій якості. Карнавалізації сприяла й несталість внутрішньо та зовнішньополітичної ситуації міжвоєнної Польщі, а ще одним виразником соціальної кризи став збройний переворот 1926 року. Такі обставини провокували постійний перегляд вартостей, неможливість усталення якоїсь однієї ієрархії цінностей, їх плинність та змінність (цікаво, що навіть культова фігура того часу – Юзеф Пілсудський двічі змінював віросповідання).

Те ж саме можна сказати і щодо співвіднесення карнавалу та тоталітарних режимів. Революція і тоталітаризм охоче використовують сюжетні ходи карнавалу, способи та прийоми організації глядачів та їхньої участі у святкуваннях.

Однак той карнавал, апологетом якого є М. Бахтін, не знав протиставлення у межах однієї ієрархії. Його всеохоплююча амбівалентність передбачала взаємопроникнення, *одночасну маніфестацію обидвох полюсів* обіграного явища. У межах цієї різниці підходів вкладається і пояснення протиріччя між карнавальним характером тоталітарних режимів та свободою карнавального майдану у бахтінському розумінні. Ця ж різниця лежить і у згадуваному поділі Бахтіним свят на “офіційні” та “неофіційні”. Саме момент ієрархічності визначав різниці між “офіційним” та “неофіційним” святом: “На офіційних святах ієрархічні різниці підкреслено демонструвались: на них треба було з’являтися у всіх регаліях свого

звання, чину, заслуг і займати місце, яке відповідає своєму рангу. Свято освячувало нерівність” [1, 13]. Попри використання карнавальних прийомів і мотивів, тоталітарні маніфестації освячують новостворений культ зі всіма властивими йому ієрархічними побудовами. Як це не парадоксально звучить, можна твердити, що тоталітаризм використовує карнавал для сакралізації власних вартостей. Йдеться навіть не про чіткий розподіл ролей, характерний для карнавальних видовищ. Проголошувалася нова ієрархія цінностей, яка за своєю структурою не різнилася від дотеперішньої, тієї, що опротестовувалася. Змінюється полярність оцінювання явищ, тоді як саме розуміння наявності двох опозиційних полюсів не зникає.

Незважаючи на це, є підстави говорити про карнавальність загальної атмосфери як на теренах Української Радянської Республіки, так і у новопроголошеній незалежній Польщі, що, у свою чергу, не могло не відбитися у літературі того періоду. Як підмітив Вітольд Гомбрович в одній із міжвоєнних рецензій, “дещо важче організуватися людині сьогодні, у *добі змішання сфер, рівнів та середовищ*, ніж давніше бувало, коли кожен від народження сидів у своєму усталеному півсвіті, як гіацинт у горщику” [18, 210]. Подібна неусталеність призводила подекуди до хаосу, але також до послаблення канонів та норм, а тенденція до профанації, у свою чергу, повертала до карнавалу як у літературі, так в музиці і малярстві. Найбільш показовим прикладом цього є творчість авангардистів, а зокрема, футуристів — як поетів, так і прозаїків. Саме у їх доробку найбільш яскраво використані основні схеми карнавальної площі.

Аналізуючи авангардні тенденції у польській літературі, Ігнацій Фік зазначив, що “вони проявляються в епохах загальної суспільно-політичної кризи. Це вираз надломлення обов’язкових цінностей, їх цілковитої недостатності чи непридатності” [17, 285]. Доповнюючи, наведемо спостереження Г.Заполяньського, що “за кожним разом ми виявимо певні подібні історичні обставини: час карнавальної свободи або давався як вихід суспільному обуренню або наступав після жорсткого регламенту соціального та політичного життя, засилля станових ієрархічних інститутів. Авангардні течії ХХ століття у своїх незліченних формах і відгалуженнях були реакцією на війни та соціальні катаклізми” [3].

Отож, закінчення першої світової війни, а також ті політичні зміни, що відбулися у той час, створили ситуацію цілком карнавального характеру, що відчувалося і самими її учасниками. Атмосферу всезагальної святковості та замішання висловив, зокрема, Конрад Вінклер: “Були це перші місяці після світової війни. Світ шаленів. Ми вітали мир та незалежність жестами одержимої радості: в кав’ярнях, на дансингах, балах, а навіть в обскурних кнайпах. В Росії шаленіла революція, а у краківському карнавалі пікассівський арлекін танцював на історичному ринку з коломбіною з Кроводжи чи з Дембнік” [цит. за 24, 136]. Такі обставини та, значною мірою, психологічна схильність окремих митців створили благодатний ґрунт для вкорінення проголошених у 1909 році постулатів італійця Марінетті.

Основою програм українських та польських футуристів, їх “стратегії надзвичайно агресивної, що послуговувалася зброєю моральної та естетичної провокації, тотальної насмішки, скандалу” [20, 19], стала відмова від попередніх канонів та традицій, їх профанація та осміяння. “Продаються за півціни старі традиції, категорії, звички, мальованки та фетиші” [19, 186]. — писав Бруно Ясенський у “Маніфесті у справі негайної футуризації життя”. З точки зору теорії карнавалу подібні явища можна трактувати як традиційну карнавальну



смерть старого. О. Ільницький так прокоментував діяльність українських аспанфутів: “Про Асоціацію панфутуристів (Аспанфут) у суспільстві склалася думка як про групу бунтарів, що твердо вирішила довести мистецтво до загину” [5, 81]. Однак, ця смерть цілком покарнавальному передбачає народження нового мистецтва (“метамистецтва”). З цього приводу Майк Йогансен іронізував: “...аргументація ідентична з такою: капіталістична продукція гине, в майбутньому не буде продукції, а буде метапродукція: а замість продукту буде метапродукт, а замість Семенка в кафе — Метасеменко в метакафе” [6, 55]. Цікаво, що й у самого Михайля Семенка карнавальна амбівалентність проявляється у вигляді проповідування несталості, відмови від обов’язковості будь-яких канонів: “Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва” [цит. за 5, 28]. Жертвою профанації стають культові до того часу постаті, зокрема, Тарас Шевченко (хоча не як поет, а як ідол “щирого” українського мистецтва”): “Час титана перевертає в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств” [там само]. Аналогічні гасла знаходимо і у польських маніфестах: “міцкевич обмежений. словацький є незрозумілим белькотом” [22, 183]

Не менш яскраво виявляються й інші категорії карнавалу — фамільярного контакту, мезальянсів та ексцентричності. Так, яскравим виявленням карнавального “фамільярного контакту” є гасло польських футуристів — “sztuka na ulicę!” (мистецтво на вулицю). Тут мистецтво декларується не як щось, що існує тільки для обраних, а як дійство для всіх. Скасовується ієрархія, у котрій митець піднімався над своїм реципієнтом. Тепер “кожен може бути митцем. Театри, цирки, вистави на вулицях, в яких грає сама публіка” [19, 188]. Цікаво, що й, згідно зі Семенковою концепцією театру, у “мистецтві ігрищ” “стиратиметься узвичаєна межа між акторами й глядачами, всі перетворюватимуться на учасників” [5, 87]. Польські футуристи карнавальну відсутність ієрархій довели аж до прокламування повної децентралізації. Проголошується не тільки відміна самототожності, а й будь-якої тотожності: “Кожен може бути вождем і ніхто не може бути вождем. Децентралізація якнайширша. Не знаємо лідерів, ані рядових, кожен є рівним працівником воюючого життя <...> (*прізвищ не потребуємо*) <...>” [19, 190]. Подібним принципом керувалася харківська письменницька організація “Плуг” з її установкою на масовізм.

Для діяльності футуристів як на території УРСР, так і на території незалежної Польщі властива домінанта сміхового, при чому — “низького”, карнавального сміху, що неодноразово підкреслювалось і у працях пізніших дослідників. У маніфесті “Примітивісти до народів світу і до Польщі” наголошувалось: “ми вибираємо простоту ординарність, веселість здоров’я, тривіальність сміх”, оскільки “від сміху душа повніє і отримує сильні грубі литки” [22, 182] (сміх як отілеснення: *душа — литки*). У такій же атмосфері веселого, оновлюючого реготу відбувається розмова Семенка з уявним репрезентантом ретроградського, несучасного суспільства: “Я беруся руками за боки й регочусь. Я весь тремчу від сміху” [цит. за 5, 28]. Як зазначає О. Ільницький, “іронія, сатира і пародія стали основними ознаками їхньої естетики, так ніби футуристи відчували виняткову потребу фривольності. Їхні полеміки, їхні псевдоніми <...> і, природно, їхні поезії та проза насичені насмішками, сарказмом, несерйозністю, гумором і пародіюванням. Вони навмисно сприяли поширенню жанрів анекдоту й фарсу” [5, 255].

Карнавалізованість футуристичного руху немало підсилювалася атмосферою

скандалу, яка супроводжувала їх публічні виступи та програмові заяви, практично реалізуючи карнавальну категорію ексцентричності. Ексцентричність футуристів виявлялася на усіх рівнях їхнього дискурсу: від скандальних перформенсів та рецитацій до відкидання правописних норм (відомий “Nuż w bżuhu”) та “заумної мови”. Прагнення епатувати публіку було одним із принципів стратегії, що протиставлялася нудьзі тогочасного життя: “Нудьга та відраза були також акушерками польської футуристичної поезії. Нудьга та відраза передусім у стосунку до застаної літератури та її сентиментальної концепції людини” [23, 313]. А. Ват згадує: “... діяльність наша <...> посувалася колією скандалу” [23, 316]; “інший вечір, в сіоністичному академічному Союзі, де ми відчитали хуліганські антисемітські реферати, щедро здобрені слівцями, віднедавна тільки офіційними, закінчився *бійкою кулаками, тростинами та кріслами*” [23, 317].

З карнавалом футуристів пов’язував й елемент соціальної утопії, присутній у їхніх програмах. Майбутнє назвав С. Бараньчак “найбільш очевидним фетишем” футуристів [16, 354]. Як карнавал уводив його учасників “тимчасово в утопічне царство всезагальності, свободи, рівності та достатку” [1, 12], так і футуристи спрямовували свої зусилля на наближення “золотого” машинізованого віку.

Хоча часто поміж гаслами та маніфестами футуристів і їх практичним, творчим доробком існували розбіжності, все ж карнавалізація вповні проявилася і тут. Так, аналізуючи українську футуристичну прозу, О. Ільницький зазначає, що “теоретична й практична перевага все ж була на боці творів, що порушували усталені мистецькі конвенції чи жанри та вели до нового синтезу. Так виявлявся принцип крайнього релятивізму, позаяк синтез відкидав як дотримання жанрових формальних вимог, так і виокремленість різних видів мистецтва. Він зумовлює злиття різнорідних літературних форм (як-от оповідання чи оповідний вірш), змішування “художніх” та “нехудожніх” жанрів (наприклад, роману і репортажу) чи “літературних” мистецтв і “візуальних” [5, 259]. Означені властивості перегукуються із тими рисами, якими окреслив Бахтін меніпею. Сюди ж належить віднести і збільшення сміхового елемента, яскрава пародійність, злободенна публіцистичність тощо. Таким чином, у міжвоєнні роки найповнішого свого вираження меніпейна традиція досягла саме у новаторській, експериментальній прозі, яка включає у себе й футуристичні експерименти, ними, однак, не обмежуючись. Власне, її експериментальний характер і виявився “зеленим світлом” для актуалізації цієї жанрової традиції. Адже “класичний” роман чи повість не дозволяє такого поєднання різностилевих та різнофункціональних елементів. Тоді як саме різностилевість, або ж, висловлюючись поняттями теорії карнавалізації, “поєднання непоєднуваного” становить одну із стилевих домінант меніпеї.

На теренах СРСР поступово спостерігалася тенденція до поляризації: “хто не з нами — той проти нас”. Попутників не жаліли. Тому і міжвоєнна карнавальність як реакція на тоталітаризм було двоякою: один її бік становив офіційний сміх (варто, однак, зауважити, що і він невдовзі став непотрібним системі), інший бік слугував за карнавального пародійного двійника, що викриває все те неприглядне та низьке, що його обминає пропаганда. “І карнавально-блязенське начало — це свого роду маска, причому саме грайлива” [4, 66]. Про влучність такого розуміння свідчать й оцінки карнавалізованих явищ міжвоєнних іншими дослідниками. Зокрема, має рацію В. Кисіль, коли розглядаючи феномен Едварда Стріхи,

підкреслює “здатність митця чинити опір тискові, шляхом *переведення політичного та естетичного змісту в комічний підтекст пародії*” [7, 2].

Карнавалізацію часто можна розуміти, як своєрідну реакцію на зовнішній тиск (чи то політичного, чи іншого характеру). Ця реакція знайшла своє вираження на різних рівнях літературного процесу — від організованих одиниць, таких, як український “Літературний Ярмарок” чи, приміром, польські кабаре на кшталт “Зеленої Кульки”, до текстів окремих письменників. Як зазначає Ю. Кристева, “карнавальний дискурс ламає закони мови, що оберігаються граматиною і семантикою, стаючи тим самим втіленням соціально-політичним протестом, при чому мова йде зовсім не про подібність, а саме про тотожність протесту проти офіційного лінгвістичного коду, з одного боку, і протесту проти офіційного закону — з іншого” [10, 428]. Карнавальна постава, з одного боку, робила можливим висловлювання табуйованих офіційним *sacrum* смислів, з іншого, служила ніби охороною, прикриттям перед закидами у свідомій контрпозиції. Письменники викривали “принцип блазня”: сказати можна все, усвідомлюючи при тому, що це — гра із полум’ям. Кожен із них робив вибір, у свій спосіб, але подібними засобами відмовившись від конформізму, що і спричинило їхню подальшу долю.

### Література

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Изд-во “Худ.лит”, 1965. — 524 с.
2. Гринштейн А. Карнавал и маскарад в художественной литературе: учеб. пособие. — Самара: Изд-во СГАКИ, 1998. — 120 с.
3. Заполянский Г. Тоталитаризм и карнавальная свобода. Заметки об “актуальном искусстве”. — [http://exlibris.ng.ru/kafedra/2003-08-07/5\\_totalitarism.html](http://exlibris.ng.ru/kafedra/2003-08-07/5_totalitarism.html)
4. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Худож.-оформитель П.С. Рыженко. — Харьков: Фолио; М.: ООО “Издательство АСТ”, 2000. — 256 с.
5. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / Пер. з англ. Рая Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.
6. Йогансен М. Теоретичне обґрунтування панфутуризму // Шляхи мистецтва. — 1922. — Ч. 2 (4). — С. 55.
7. Кисіль В. Пародійна творчість К. С. Буревія: еволюція образу автора в пародіях Едварда Стріхи, політичний та естетичний дискурс, поетика комічного: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Харківський національний ун-т ім. В.Н.Каразіна. — Х., 2003. — 16 с.
8. Клековкін О. Блазні Господні: Нарис з історії біблійного театру. — К.: АртЕк, 2006. — 352 с.
9. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження): Монографія. — К.: Київський державний інститут театального мистецтва ім. І.К.Карпена-Карого, 2002. — 272 с.
10. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постмодернизму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. — М.: Изд. группа “Прогресс”, 2000. — С. 427-457.

11. Кропотов С., Черняева Н. Карнавальность и социально-политическое бессознательное (методологический аспект) // М.М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания. Тезисы докладов участников Вторых саранских Бахтинских чтений 28-30 января 1991 года. — Саранск: Издательство Мордовского университета, 1991. — С. 28-30.
12. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. — К.: Вид. дім “Кієво-Могилянська академія”, 2006. — 347 с.
13. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. — К.: Вища школа, 1991. — 271 с.
14. Самброс Ю. Зацькований // Сучасність. — 1986. — №9. — С. 86-97.
15. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. Переворот в науке, произведенный господином Евгением Дюрингом. — М.: Политиздат, 1977. — С.483 с.
16. Barańczak S. Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu // Jaworski S. Awangarda. — Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992. — S. 349-361.
17. Fik I. Awangarda i awangardyści // Jaworski S. Awangarda. — Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992. — S. 282-287.
18. Gombrowicz W. Wchłaniamy życie tylko przez nieliczne dni // Gombrowicz W. Czytelnicy i krytycy. Proza, reportaże, krytyka literacka, eseje, przedmowy. Varia 1 / Wstęp Włodzimierz Bolecki. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004. — S. 208-211.
19. Jasiński B. Do Narodu Polskiego. Mańifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia // Jaworski S. Awangarda. — Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992. — S. 185-191.
20. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne. — Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003. — 596 s.
21. Legierski M. Modernizm Witolda Gombrowicza. — Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1999. — 280 s.
22. Stern A., Wat A. Prymitywiści do narodów świata i do Polski // Jaworski S. Awangarda. — Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992. — S. 182-184.
23. Wat A. Wspomnienia o futuryzmie // Jaworski S. Awangarda. — Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992. — S. 313-327.
24. Zaworska H. O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917-1922.— Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963. — 282 s.

## ІЗ СЕКРЕТІВ “ПОЕТИЧНОГО” ЗАГОЛОВКА ІВАНА ФРАНКА

Психологія творення художніх заголовків поєднує у собі свідоме і несвідоме, сугестивне та раціональне, власне, ті елементи авторського задуму, які у процесі креативного акту сконцентровують найбільшу кількість духової енергії, що дає змогу говорити на номенологічному рівні тексту про особливу сферу “феноменології духу”. Дослідження природи заголовка художнього твору з перспективи психокреативних передумов його виникнення залежать від внутрішньоструктурних (С. Кржижановський) та зовнішньопсихологічних стосовно авторського задуму впливів (Н. Чамата); орієнтується на розуміння і “відкритість” значення (Ц. Раковський), на аксіологію тексту (Н. Кожина) чи його “енергію сутності” (В. Тюпа). Адже, з одного боку, заголовок – явище, породжене внаслідок “алхімічної” діяльності митця (це – феномен тексту), а з іншого – “вулканічної” за походженням “породи” (отже, ноумен тексту). Феноменом заголовка можна назвати тому, що його природа (а саме – процес його “народження” в авторській свідомості) є не до кінця збагненою, а як ноумен цей компонент функціонує тому, що таємничість заголовка може бути пояснена наявністю “живої енергії” в тексті, надлишок якої і спричиняє *емісію* слова, тобто перетворюється на одиницю заголовка. Феноменально-ноуменальна властивість художньої назви передбачає, що у свідомості відбувається акт самозгорання творчої енергії – виникають імпульси, які нагадують розряд блискавки; на її крайніх полюсах сконцентровується енергія несвідомо-стихийного, замінена на логіко-емпіричному, передбачуваному. Стискання цих протилежних елементів породжує текст нового рівня – текст, який накладається на первісний авторському задумові твір (причому його первісність не залежить від моменту появи та місця у креативному акті), що під впливом розрядних імпульсів згущується до конденсованої однорідної маси і зосереджується у просторі *над* текстом. Напруга, що виникає у надтекстовому просторі, створює умови для розвитку специфічної “ноосфери”, в межах якої природний баланс заголовкової свідомості тексту визначає співвідношення онтологічних, гносеологічних і аксіологічних чинників (т.зв. *філософія* заголовка); координує певна емоційна “температура” тексту (т.зв. *психологія* заголовка); моделює мімічно-словесна “ритмокардіограма” (т.зв. *фізіогноміка* заголовка), що залежить від характеру “горизонтів” та “горизонталей” тексту (“*геометрія*” заголовка). Для розроблення стратегії філософії заголовка, психології заголовка, фізіогноміки заголовка та геометрії заголовка як складових частин єдиної ноосфери – “феноменології духу” важливе значення має врахування законів “енергетики” заголовка, які регулюють його “біополе” (ауру) та витрати “зарядної енергії”, встановлюють умови розвитку “магнітного поля” заголовка.

Заголовок – це передусім ім’я твору, тобто виразний і притаманний тільки тому, а не іншому текстові показник його естетично-художньої своєрідності, так би мовити, його індивідуальності – особливості “фізіології” та “психології” художнього, а в конкретному випадку – поетичного, Франкового твору. А ім’я – це не просто “етикетка”; за філософським визначенням О. Лосєва, – це “*СТИХІЯ розумного спілкування живих істот у світі смислу*”

*та розумної гармонії, одкровення таємничих ликів і світле пізнання живих енергій буття*” (виділ. прописн. моє – М. Ч.) [18, с.166]. Поетичний заголовок – енергія і стихія, одкровення “таємничих ликів” ліричного тексту, знак розумної гармонії між його “живими енергіями” – автором та читачем.

Родо-видова приналежність не є визначальною характеристикою для заголовка, оскільки цей компонент у будь-якому випадку залишатиметься “поетичним витвором” – рівновартісно і в ліриці, і в прозі, і в драмі. Це пов’язано з тим, що поетичність заголовка впливає із його внутрішньої природної здатності до феноменологічної прозорості форм та водночас й імпліцитної значеннєвої множинності. Виразна прозора екстраполяція заголовка і його імпліцитна багатоваріантність створюють те тло, на якому заголовок вимальовується як знак, що, на думку Я. Парандовського, *виділяє той або той твір серед низки собі подібних, а коли твір стає безсмертним, такий символ набуває особливої чарівності* [21, с.237]. З цієї перспективи далі розглядатимуться заголовки не тільки до власне поетичних творів, а загалом художні назви як “умовні знаки”, орієнтири поетичності тексту, що створюється завдяки відповідній психологічній напрузі, філософській “стихійності” та естетичній “сенсориці” заголовка. У цьому випадку виходимо з позиції самого І. Франка, який під “поетичним” розумів “секрет артистичної краси” художнього твору [т.31, с.118] і співвідносив поетику з естетикою, розглядаючи її, як зауважує Р. Гром’як, “в смислового полі, що передається словосполученням «способи викликати враження в душі читача»” [10, с.205].

Отже, Іван Франко сам створював для своїх заголовків *умови поетичності*, на які впливають можливості поєднання різнорідних естопсихологічних та креативних чинників. У цьому випадку має значення не тільки те, якими принципами керується письменник під час вибору назви до свого твору, а й також певне його особисте ставлення до заголовка як однієї з форм вираження світоглядних, естетичних чи морально-етичних норм та уподобань автора. Свідченням нюансів ставлення Франка-митця до феномена заголовка, є його коротка літературно-критична розвідка «“Увага про назву “Палінодія” [Захарія Копистенського]». Тут принагідно сформульовано окремі принципи аналізу заголовка, якими послуговувався Франко як літературознавець та критик. Він подає ґрунтовну етимологічну інтерпретацію заголовка до твору З. Копистенського, оскільки не може погодитися з неадекватним до його внутрішньої природи трактуванням [т.34, с.408], і відстоює комплексний аналіз назви на етимологічному, естетичному, психологічному рівнях. Франко-критик у рецензіях на поетичні збірки своїх сучасників часто наголошував на заголовку як орієнтирі для впровадження ідеї тексту: у назві вірша Лесі Українки “Хвилина розпачу” він вбачав певне “*застереження проти практичної філософії*” [т.XVII, с.252], за заголовком “Русалка” розпізнавав “*староромантичний шаблон*” [т.31, с.256], а в рецензії на збірку А. Кримського “Пальмове гілля” відзначав, що у назвах її циклів передбачено певне читацьке очікування щодо “*голосу серця самого автора чи тої ідеальної особи, якої “я” відкривається нам у ліричній поезії*” [т.33, с.190]. У короткій інформативно-критичній розвідці про поезію Я. Каспровича [т.36, с.55-56] Франко сформулював принцип відповідності заголовка читацьким інтересам, який у ХХ столітті став одним із постулатів школи рецептивної естетики і є безпосередньо пов’язаний із законами регулювання та функціонування такого засобу естетичного впливу на читача, як горизонт очікуваного [див. також: 3, с. 8-9]. Назва збірки Я. Каспровича “Гинучому світові”, на думку

Франка, не підтверджується текстом: “*що тут адресовано “умираючому світові” і як автор розуміє той світ та його вмирання, книжечка не дає чіткого уявлення*” [т.36, с.56]. Незважаючи на те, що в цій рецензії відбито суперечності, які виникали в особистих взаєминах українського й польського поетів [33, с.154], варто наголосити на Франковій позиції стосовно заголовків, які б підтверджували рецептивні сподівання. На те, як Франко-рецензент проаналізував заголовки у творчості Лесі Українки та А. Кримського, звертав увагу ще в 60-х роках Р. Гром’як [9, с.11, с.14], який також вказував на інші елементи паратексту – прізвище автора, підзаголовки, епіграфи, ілюстрації [11, с.35] – та їхню рецепцію у критичній спадщині І. Франка.

“Зародок” заголовка виникає у “нижній свідомості” митця, тому найважливішу роль під час рецепції заголовка відіграє те неусвідомлене, сугестивне, яке письменник якомога старанніше намагається приховати, замаскуючи його *формулою «ЗАГОЛОВОК»*. Звідси, заголовок, приборкуючи “стихію” тексту, сам стає причиною і можливістю активізації прихованих імпульсів автора, які проступають на емоційному або ж мімічному “обличчі” назви твору. Сутність заголовка визначається наявністю в ньому “ядра” й “оболонки”, тобто “душі” й “обличчя”. “Душею” заголовка є “внутрішня енергія” автора, яка “спалюється” у креативному акті і за якою розпізнається, чи має той або той заголовок свою вартість як естетична одиниця. Аксиологічна межа рецепції заголовка може бути різною і встановлюється вона відповідно до особливостей індивідуально-творчої концепції автора. З аксиологічного погляду, заголовки мисляться як безперервний і дуже рухливий автономний текст, що є “*найекономнішою формою зберігання історії літератури*” [13, с.173]. Універсальною максимом, що визначає цінність заголовка як історичного явища, можна вважати, скажімо, концепцію *напівзаголовків* С. Кржижановського [15, с.24-25], які виникають у процесі “сплющування” логічної структури заголовка. Під логічною структурою заголовка С. Кржижановський розуміє двокомпонентну форму *логічного судження* з його поділом на суб’єкта і предиката [15, с.23]. Однак такій двокомпонентній структурі відповідають, на думку дослідника, тільки описові (фабульні) та “розшаровані” (дублетні) заголовки з їхніми пізнішими модифікаціями (заголовки + підзаголовки). “Розшарований” заголовок складається з двох елементів: *логічного процесу та емоційного ущільнення* [15, с.23], тому такі заголовки з “технічного” погляду на титульну сторінку створюють ефект “схрещення координат ідеї та образу, логіки та емоції, які дають опорну точку на читацьке сприйняття” [15, с.23]. Інші типи заголовків – безпредикатні або безсуб’єктні (на зразок “Я”, “Ура!”, “Вишукано” тощо), у них названо тему, проблему, зазначено питання, але рішення проблеми, відповіді на питання на обкладинці не передбачено [17, с.249], – це напівзаголовки, часте використання яких призводить, на думку С. Кржижановського, до нівеляції сутності заголовка, що особливо характерно для заголовків без суб’єкта, які практикуються у ХХ ст.: “*мертві і статичні*” [15, с.25], вони створюють таку ситуацію, коли “*книжки тісняться у вузьких вітринах, ніби сплющують одна одну букви, перетворюючи заголовки на напівзаголовки, які дратують своєю недомовленістю*” [17, с.249]. С. Кржижановський у своїй художній творчості намагався подолати негативні наслідки цього явища, пропонуючи читачеві назви, які б постійно “інтригували” його уяву (наприклад, “Прикований Прометеем”, “Невкушений лікоть”).

Заголовок є психологічно нестабільним компонентом, а тому відтворити процес

виникнення заголовка, визначити його місце у креативному акті можна тільки за наявності достовірних даних в автобіографічних коментарях, щоденниках, листах письменника чи дізнатись про це з інших біографічних джерел. Однак якщо такі дані наявні і достовірні, то вони стають принципово важливими для дослідження психокреативних особливостей індивідуального письма. Так, Н. Чамата на основі аналізу заголовків у творчості Тараса Шевченка, з огляду на творчий процес митця виокремлює заголовки *ante-scriptum* [32, с.47], які передують написанню тексту чи його задуму; *in-scriptum* [32, с.48], що народжуються одночасно в акті творення; *post-scriptum*, які виникають уже після того, як автор “вдихнув” у свій текст “життя” [32, с.48]. Власне, заголовок слугує своєрідним “панциром” для тексту, хоча водночас є і невидимою “атмосферною оболонкою”, яка створює для тексту всі умови щодо налагодження зримого контакту з бажаним реципієнтом.

Ознайомлення з естетичними законами побудови тієї чи тієї книжки/твору передбачає три можливості: “побачення” з книжкою, “по-розуміння” з нею (ознайомлення з її анотацією, передмовою, примітками, часто побіжне, оглядове) та “спільна згода” на її читання. В акті “побачення” з книжкою важливу роль відіграють насамперед її обкладинка та назва. Вони формують перед-горизонт “баченого” у свого майбутнього читача, тобто, як їх характеризує Р. Гром’як, ті *“силові поля, під впливом яких складатиметься структура сприймання”* [11, с.35] і спрямованість на інші твори подібного характеру того ж письменника [11, с.36]. Після етапу “спільної згоди” книжка випробовує свого читача, так би мовити, на “справжність”, адже, *“проникнути в глибинну суть героїв, їх характерів і, врешті, твору можна за умови, коли відчуваєш призначення навіть найменшої паузи, ритмічного ходу тощо як виразу життя, психологічного стану”* [8, с.21], і в цьому “призначенні” також вирішальна роль належить фрагментам заголовкового комплексу. Вони перевіряють читацьку готовність сприйняти ім’я автора, попередньо узгодивши ту інформацію про письменника, яку читач отримує з інших біографічних і подібних джерел. Бо ім’я автора не є звичайним власним іменем, а, на думку М. Фуко, *“виконує певну роль щодо нарративного дискурсу, утверджуючи класифікаційну функцію”*, *“припускає групування в цілість певної кількості текстів, їх визначення та розрізнення методом протиставлення іншим текстам”* [31, с.602] і, як пише С. Сисоєв, *“не тільки вказує на відповідну гомогенність текстів (стилістична єдність та концептуальна пов’язаність), їхню спадкоємність і взаємопояснюваність; ім’я автора – це характеристика способу буття тексту, сигнал про необхідність певного його сприйняття”* [26, с.121]. Запит на ім’я автора залежить від контингенту читачів, які звертаються за його допомогою у пошуках “спільної згоди”. На це звертає особливу увагу А. Ламзина, яка зауважує, що *“коли для освіченого читача вирішальним чинником у виборі книжки для читання є ім’я автора, то для споживача масової літератури основним орієнтиром у морі друкованої продукції стає саме назва твору”* [16, с.106], при цьому дослідниця наводить особливо ефектну характеристику читачів другого типу, яку дає Н. Рубакін: *“вони довго нишпорять у каталозі і шукають заголовки якомога страшніші та якнайвигадливіші”* [16, с.106]. Коли читач погоджується із запитом на ім’я автора для того, щоб вести з останнім уявний діалог, у дію вступає “сила” заголовка. Заголовок формується у колі специфічної “сили тяжіння”, якої читач не може позбутися ще довго після того, як перегорне останню сторінку книжки. Саме ця “сила тяжіння” і дає змогу пояснити таку привабливу перспективу зачитувати текст



заголовка у відповідній ситуації, місці та часі як своєрідну алюзію, що виникає внаслідок “сублімації” інтелектуального досвіду реципієнта. Така перспектива, зрештою, і забезпечує “довговічність” заголовка і практично розкриває його основну таємницю (таємницю про те, чому книжки не публікують без назв<sup>1</sup>).

Залежність назви книжки від досвіту реципієнта дає змогу вибудувати сублімований ланцюжок смислів, які, накладаючись, резонують у текстовій свідомості, розщеплюють її. Явище сублімації (у цьому випадку не тотожне фройдівському значенню) позначає процес перетворення життєвої енергії будь-якого типу, реальних емоцій і переживань у “духові формули” творчості: заголовки, епіграфи, присвяти, імена героїв, часові та просторові називання. Наприклад, назва циклу І. Франка “Майові елегії” виникла внаслідок переживання весняної (травневої) пори у часи хвороби поета; ім’я героїні Регіна – як підпорядкування реальних почуттів вимріяному образі жіночого ідеалу (з лат. regina – цариця) і таке под. Сублімованість заголовка як метатекстуальна властивість базується на психологічній “температурі” авторського твору, його психологічній сумісності або ж несумісності з авторським заголовком. Найвищу рецептивну напругу створюють іншомовні заголовки, що пояснюється їхньою здатністю завдяки своїй мовній формі до збереження і продукування множинних смислів у рецептивній “пам’яті” літератури. Слугуючи практично психологічними інсталяціями, виділяючись декоративністю й манірністю стилю, вони попри те концентрують у собі “симптоми” всієї літературної епохи, в якій функціонують; герметизують стиль авторського письма, тобто, створюючи мовну дисгармонію (несумісність), гармонізують, узгоджують стосунки між автором і читачем. Такі заголовки можна назвати “беземоційними”, що, за логікою парадоксу, натомість викликають найбільше емоційних вражень (спричинених “інтелектуальною” формою) у читача (“De profundis”, “Semper tiro”).

Заголовок встановлює межу між “емоціями” автора та “емоційним рівнем” самого тексту, що сприяє активізації сугестії і виробленню рецептивного переживання: *“поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню; і в кінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка б не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще й в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якесь вище, символічне значення, то бодай будила в душі читача певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанні твору...”* [т.31, с.45-46]. Найбезпосередніші “тривкі вібрації” породжують заголовки, які перетворюють внутрішнє переживання автора у стійкі “формули духу” – “емоційні жести” культури. За напрямком орієнтації на текст заголовки створюють “вібраційні кола” і бувають, за Н. Кожиною, внутрішньо спрямовані (метафоризація заголовків) та зовнішньо спрямовані (“розшаровані” й алюзійні, насамперед іншомовні) [13, с.180], а, за Ц. Раковським, – екстенсивні (жанрово й тематично “відкриті” на читача структури) та

1 Див.: Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976-1986. Далі, покликаючись на це видання, зазначатимемо тільки том і сторінку.

інтенсивні (герметично-символічні, “закриті” для читача) [24, с.67]. Однак серед емоційно відкритих, екстенсивних заголовкових структур трапляються такі, які в умовах “наскрізної вібрації” в тексті можуть також герметизуватися, вступаючи таким чином у гру з читачем. Такими є передусім комунікативні моделі, до яких, за С. Козловим, належать заголовки-питання та заголовки-прислів'я [14, с.23]. Крім того, комунікативну роль відіграють й іншомовні заголовки з окличною експресією (напр., Франкові назви до віршів “Vivere temento!”, “Semper idem!” та до циклу “Excelsior!”). Заголовки-питання використовуються у циклі Франка “Нові співомовки” (“Що за диво?”, “Як там у небі?”), які у своїй запитальній формі містять більше символічних значень, ніж метафоризовані структури. Це пов'язано з тим, що заголовки-питання, як і заголовки-присвяти, на думку Н. Кожиної, передбачають зворотне розташування зв'язків у мовному, літературному і культурно-історичному світі [13, с.169]. “Запитальна” форма й оклична експресія сприяє вираженню “темпераменту” заголовка як когнітивно-психологічної форми духу. “Темперамент” заголовка може бути закладений і за допомогою інших поетикологічних засобів (звертальних конструкцій, завдяки розриву ритму тощо), тобто тих способів передати естетичне враження, які спеціалізуються на виникненні *емпатії* (здатності до співпереживання) між автором і читачем. Однак, – що прикметно! – найпоширенішими у цьому випадку є референтні конструкції – перші рядки ліричних творів, які не допускають появи заголовків через свою внутрішню закладену у віршованому ритмі *емпатійність, темпераментність* (“Мамо-природо!..”, “Земле моя, всеплодющая мати...”, “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...”, “О, розстроєна скрипка, розстроєна...”, “Безсилля, ах! Яка страшная мука!..”, “Ніч. Довкола тихо, мертво...” і т. под.). Перший рядок вірша одночасно існує у кількох вимірах (бо виникає, здебільшого, як *свідомий прорив* між світом реальним та фіктивним), причому читач зі зміною часу й місця сприймає початок тексту кожен раз по-різному. Така комунікативна природа першого рядка дає змогу говорити про нього як про текстопороджувальну одиницю зі своїми законами організації художнього матеріалу.

У ліриці XIX ст. відсутність заголовка до певного твору пов'язана з тенденцією до циклізації та рубрикації віршів, об'єднання їх у складні архітектонічні утворення, за законами яких “збірка сприймається як книга і кожен вірш – складна частина цілого погляду на світ” [30, с.12]. У контексті ліричного циклу перший рядок набуває фабульного значення, а тому може інколи “промовляти” значно більше, ніж сам текст. Якщо текст відтворюється у свідомості реципієнта наративно (розповідає про щось безпосередньо або через внутрішнє відчуття ліричного суб'єкта), то перший рядок проектується метанаративно: він є своєрідним “перекладом” того, що автор висловлює у самому вірші. Метанаративний елемент є своєрідною універсалиєю тексту.

Перший рядок у ролі назви фіксує початкову стадію формування думки, з якої лірична свідомість розгортає свою історію. У цій “історії” лірична свідомість перебирає на себе роль персонажа, що “розповідає” від імені автора. Загалом перші рядки у ролі назв віршів – це своєрідні “іменні покажчики” чи “тезауруси” письменницького світу<sup>2</sup>, в яких “у вигляді простої нагоди” до творчості зафіксовано вплив “інверсії ефекту випадковості на ефект необхідності”

<sup>2</sup> На думку М. Л. Гаспарова, “тезаурус – це картина нестандартних семантичних зв'язків, властивих не мові взагалі, а тільки конкретному авторові (творам, групі авторів), і ця картина має право називатися ідіостилем” [6, с.134]. Саме як *тезаурус функціональний* можна розуміти й систему заголовкових кодів, за якими визначається характер ідіостилу автора і рух ліричної свідомості у просторі та часі.

[25, с.172]. Лірична свідомість ідентифікує сама себе з тим явищем чи процесом, який і фіксує заголовок. У цьому “явищі” лірична свідомість ретроспективно віднаходить саму себе, але початок тексту вже є внутрішньою проспекцією до такого “віднаходження”: він передбачає чергову зміну ліричного почуття і контролює неперервність часового потоку в циклі.

Психологічна напруга, виникнення емпатії та “темпераментність” заголовка пов’язані з його паратекстуальним статусом, тобто коли він виконує паракомунікативну функцію як медіаторний код тексту, а, отже, є такою “кінетичною фразою”, яка “*проявляється у формах колективної душевно-фізичної (майданної, карнавальної) чи духовно-емоційної (соборної) розрядки: катарсису та сходження*” [35, с.73]. Як паратекстуальна одиниця заголовка є “двоголосим” (у Бахтінському значенні) *жестом культури*, бо – “за допомогою натяків – створює позавербальні смислові імпульси і розкриває новий стан культурної свідомості – індивідуальної та колективної” [35, с.73]. Перед читанням твору назва є точкою  $\alpha$  (альфа) – очищує читачку свідомість від зайвого впливу позамистецького світу й буденного сприйняття, цим самим настроюючи її на естетичний континуум. Після прочитання тексту заголовок стає точкою  $\omega$  (омега) і вказує на акт сходження та сферу внутрішніх смислів художнього твору: свідомість читача поступово піднімається від останнього віршованого рядка (у прозі це проілюструвати важче через її розгорнуту амплітуду сприйняття) назад до заголовка, зіставляючи кожне слово тексту з номінаційним пучком значень, аж доки не вдасться досягти повної співвідповідності між ними. Адже практично всі сегменти того чи того вірша, на думку В. Мейзерського, могли б потенційно стати заголовками до певних віртуальних текстів [20, с.144-145], хоча цього не відбувається лише тому, що заголовок не може бути абсолютно тотожним кожному сегментові тексту. У цьому й полягає один із парадоксів заголовка: нетотожні між собою заголовок та текст є на якомусь рівні сприйняття співвідповідними і навіть ідентичними в метафоричній або метонімічній “розгортці”.

“Позавербальні смислові імпульси” творять ядро інтенційності заголовка, що має метамовну природу і дає змогу говорити про заголовок з перспективи онтології власного імені: В. Тюпа вбачає у заголовку “не тільки авторський “звук чи переживання звуку” (читачем), а й одкровення певної онтологічної реальності твору – авторові та читачеві в їх комунікативному спів-бутті” [28, с.116]. Автор передає “одкровення” для читача за допомогою набору інтенційних “жестів”, які сублімуються у назві твору – його онтологічному імені, і така сукупність “жестів”, відтворених на основі “переживання звуку”, творить, умовно кажучи, “фізіогномічну” поетику заголовка.

Заголовок і текст перебувають на різних полюсах, а тому для дослідження цього співвідношення найперше потрібно визначити їхню полівалентність у функціональному тезаурусі поетового світу. Потенційно кожен заголовок повинен містити в собі певний зародок того тексту, який його репрезентує. Заголовок і текст симетрично накладаються один на одного, а їхньою точкою перетину є спільна здатність давати назву тій інформації, яка наповнює їхні структури. У цьому й полягає *текстометризм* заголовка як репрезентативної одиниці, характерними ознаками якої є її вимірюваність та індексованість. Заголовкові притаманні специфічна протяжність та глибина. Під протяжністю заголовка слід розуміти те, що В. Григор’єв називає “асиметричним дуалізмом у сфері естетичних знаків” [7, с.195]. На його думку, заголовок – це така “*уцільнена абревіатура тексту*”, на яку в нерівномірних пропорціях

*“нашаровується символічна ущільненість значень (метафорична, метонімічна, алюзійна)”* [7, с.195]. Такій символічній аббревіатурі автор надає певної глибини, зокрема, на емоційно-психологічному рівні, тому заголовок – не тільки естетичний знак структури, а ще й своєрідна експресема, що й пояснює, чому часто виникають значні труднощі під час підбору заголовків до того чи того художнього твору. В. Григор'єв характеризує відношення між заголовком і текстом як перифразові, які тільки підтверджують їхню метамовну неспіввідповідність в естетико-функціональному плані. Це означає, що нейтральний за своєю природою заголовок (так званий *позалінгвістичний індекс*) нерідко викликає експресивно нерівнозначні реакції, здебільшого, через високу значеннєвість межової “свідомості” реципієнта: згідно з теорією інтексту Ю. Лотмана, “...текст мислиться як відмежоване, замкнене у собі, завершене утворення. Однією з основних його ознак є специфічна іманентна структура, що тягне за собою високу значеннєвість категорії межі (“початку”, “кінця”, “рампи”, “рами”, “п’єдесталу”, “куліс” тощо)”, і такий “текст або тяжіє до панхронності..., або ж утворює свій особливий внутрішній час, відношення якого до природного здатне творити різні смислові ефекти” [19, с.582]. Ознаки вимірюваності, індексованості, протяжності, глибини, симетрії/асиметрії, які лежать в основі текстометричної концепції заголовка, утворюють спеціальну сферу, що її ми пропонуємо називати *геометрією заголовка*.

Структуру “геометрії” заголовка репрезентують передусім *горизонти* та *горизонталі*, які є складовими протяжності заголовка і закладені через перспективу читання та його спосіб, а тому заголовок у цьому процесі часто має форму вираження *горизонту очікуваного*. Він у своїй основі становить певний “фокус”, до якого стягуються всі ситуації, що їх автор розгортає у сюжетні лінії свого твору: за визначенням Р. Гром’яка, він “*структурує сприймання, – то викликаючи настанову, то визначаючи обсяг сприйняття*” [11, с.35]. З погляду рецептивної естетики, *горизонт* – це “*умова можливості досвіду*” для “*витворення сенсу в людських учинках і первинного розуміння світу*” [34, с.368], тому заголовок у цьому процесі відіграє роль символічної деталі і розгортається у ній за принципом “концентричного кола” (наприклад, “Сойчине крило”), напрям спрямованості якого залежить від різних можливостей читацького досвіду: горизонт очікуваного може бути передбачуваним/непередбачуваним, внутрішньо-/зовнішньоспрямованим, відкритим/закритим, підтвердженням/оманливим тощо. Після прочитання тексту часто робимо спробу знайти логічне пояснення та взаємозв’язок між власними антиципаційними сподіваннями та тим неочікуваним, що його привносить із собою заголовок. Статус заголовка у свідомості читача пов’язаний з історією зміни у статусі горизонту, що співіснує через людину, у людині і діє завдяки і всупереч їй: текст, що на початку був заголовком, тепер тільки має заголовок, який *через рефлексію сам долаштовується до свідомості тексту, автора, читача*<sup>3</sup>. Відтак, заголовок стає невід’ємною частиною читацької свідомості, а це означає, що *ефект невиправданого очікування*, який виникає, на думку І. Гальперіна, внаслідок порушення суб’єктивно-читацької перспекції [5, с.51], вмотивовується психологічно і не заперечує будь-яких норм сприйняття тексту.

Сприйняття заголовка художнього тексту залежить від різних способів співвідповідності горизонту очікуваного з досвідом читання. Залежно від антиципаційних та ретроспективних

<sup>3</sup> Тут перефразовується й обігрується *самовизначення людського досвіду про світ*, яке наводить Г. Яусс: “*Людина вже не є більше горизонтом, а тільки має цей горизонт, який вона через рефлексію сама долаштовує до власної свідомості*” [34, с.371].

умов читання можна говорити про різні етапи сприйняття заголовка, найпоширенішим із яких є трьохфазний: 1) “заголовок перший”: сприйняття та інтерпретація заголовка до тексту, тобто розуміння його значення; 2) “заголовок другий”: сприйняття на виході з тексту (за О. Траченко, “*смысл заголовка*” [27, с.25].); 3) “заголовок третій” – “текст другий”: долаштування смислу заголовка, зокрема символічного, до власного досвіду реципієнта [27, с.23].

З іншого боку, заголовок репрезентує перед читачем якусь нову книжку, встановлює контакт з реципієнтом шляхом “зняття” тексту, його ізоляції та завершення у номінативній конструкції; при цьому заголовок не обмежується тільки кінцевою стадією свого впливу на текст, а безпосередньо його формує, конструє з метою організації та забезпечення якісного й продуктивного читацького сприйняття [13, с.175-178]. У цьому випадку заголовок формує “горизонтальну” лінію рецепції і сам прочитується як “нашарування” в тексті, як наскрізна “горизонталь” чи “вектор”, що чим далі від початку твору, тим більше інтенсифікується. Такими є переважно персональні заголовки (епоніми), які розгортають в тексті “біографію” центрального персонажа, опираючись на ретроспективну або проспективну вісь сюжету.

Таким чином, вибудовуючи концепцію текстометризму, ми говоримо про заголовок як *фрагмент* внутрішнього світу автора, який спричинює появу тексту і сприяє рецепції написаного незалежно від форми свого вираження та реалізації, порядку і зовнішніх чинників виникнення та впливу на свого потенційного реципієнта.

Для поезії І. Франка особливо виразною є спроба удосконалити та урізноманітнити циклічну форму за допомогою введення у її структуру віршів із внутрішніми заголовками, що ускладнює загальну архітектонічну модель поетичних збірок та збагачує горизонти вражень від сприйняття їхніх назв. Назви поетичних збірок І. Франка у статусі “враженневої формули” мають не тільки власне історико-літературне, а й внутрішньо-рецептивне значення: вони “зберігають” для історії літератури факти духової біографії поета, що є, за словами І. Денисюка, такими “*дивовижними “сімома струнами”*”, “*кожна з яких має свій тембр, свій настрій і свою філософію*” [12, с.121]. “Тембр”, “настрій” і “філософія” збірки закладені насамперед у її заголовку, тому перше враження про поезію І. Франка читач складає собі за образами-формулами назви: просторовими (“З вершин і низин”), часовими (“Із днів журби”, “Semper tūo”, “Із літ моєї молодості”), настроєвими і кольористичними (“Зів’яле листя”, “Мій Ізмарагд”) тощо. У збірці “Мій Ізмарагд” кольористичного ефекту досягнуто насамперед через відповідне забарвлення обкладинки у її першому виданні, яка містить асоціативний код із дорогоцінним каменем смарагдом, а в передмові до цієї збірки розшифровуються його значення, де подано вказівку на джерело – пам’ятку (“перлину”) давньоукраїнської літератури. Образи простору, часу, “симптоматика” кольору вказують на домінуючий “тембр” у голосі автора, задають ритм для їхнього сприймання і прочитання. У назви збірок винесено художні концепти, які допомагають реалізувати ліричний “настрій” тексту. “Філософія” тексту стоїть за формою вираження заголовка, його жанровим статусом, архітектонічними та композиційними особливостями поетичної збірки, за способом фіксації авторського задуму у заголовку.

В акті *рецептивного враження* здійснюється перше розуміння заголовка як своєїрідної *враженневої формули*, а з такого поодинокого враження, на думку В. Агеєвої, виростає вся архітектонічна цілісність твору [1, с.40]. Як враженнева “формула духу” заголовок оперує

сенсорними властивостями, які є аналогами до Франкової естетичної концепції “змислів”. У поняття “змисл заголовка” ми вкладаємо Франкове бінарне розуміння *змислу*, з одного боку, як “смыслу, змісту твору”, а з іншого – як “органу чуття” [22, с.89]. Поєднання чуттєвого елемента (зорового, слухового, смакового, запахового, дотикового) з смисловим враженням дає змогу говорити про певну форму естетизації заголовка. Отже, звідси, заголовок – це “орган чуття” художнього тексту, завдяки якому автор здійснює “акт сопричастя” читача, прилучаючи його до глибших, символічних, прихованих своїх інтенцій, які синтезують різні способи бачення світу, “омовленого” через різні види мистецтва, пропущеного через чуттєві, емоційні форми буття. Виключно на ефектах зорових вражень будуються видимі (панорамні й портретні) та книжні заголовки (“На лоні природи”, “В плен-єрі” відтворюють текст “панорам”; а, скажімо, назва “Борис Граб”, “Гершко Гольдмахер” та інші оповідання, що складають незакінчену повість “Не спитавши броду”, портретують сюжет оповідання; “Із книги Кааф”, “Мій Ізмарагд” – книжні заголовки, які викликають враження “старовинного рукопису”, а тому апелюють також і до дотиково-запахових, навіть слухових (голос предків) змислів). Слуховий “змисл” лежить в основі іншомовних заголовків та заголовків, в яких обігрується форма музичних ремінісценцій (“Excelsior!”, “Odi profanum vulgus”, “«Вільгельм Телль»”). У Франковій прозі смакові та дотикові змисли є прерогативою символічного заголовка (“Пироги з черниціями”, “Сойчине крило”). Однак, безсумнівно, найбільш “враженнєвою” є назва збірки “Зів’яле листя”, яка сугестує у собі зорові, запахові і дотикові ефекти.

“Змисли” заголовка дозволяють визначити межі його глибини, а межі протяжності заголовка лежать в ефектах, які передають “стихії природи”. За допомогою цих ефектів закріплюється форма заголовка: “плинна”, “летюча”, “гаряча” чи “заземлена”. Іншомовні, ремінісцентні, алюзійні заголовки створюють ефект течії, плину; летючий ефект передають звуконаслідувальні назви; “гарячі” заголовки – самознищувальні, бо виникають без естетичного самозаглиблювання в їхні інтенційні структури (публіцистичні заголовки, які в художніх текстах стають елементами “актуального” вірша, наприклад, Франковий цикл “Із злоби дня”); і, нарешті, “заземлюються”, як правило, “речові”, “ужиткові” назви, які тільки завдяки символізації їхньої структури викликають рецептивне враження (напр., “Пироги з черниціями”).

За своїм субстанційним статусом заголовка, за характеристикою Ц. Раковського, є *першою межею* між світом реальним і фіктивним, *сигналом* цілісності та самостійності твору [24, с.61]. Цю сигнальну функцію заголовка зберігає завдяки стійкому, захисному “біополю”, яке постійно заряджене внутрішньою енергією митця (через ці амбівалентні водночас позитивні й негативні “заряди” різні читачі до одного й того ж заголовка відчують і симпатію, й антипатію). За рівнем відображення інтенційного способу мислення письменника назва становить собою, як вважає Е. Боева, “згусток творчої енергії митця, лаконічне виявлення творчої концепції”, “символічне відбиття образу автора, його мікроособлення” [4, с.273]. “Згустки енергії” у заголовку утворюють певні “магнітні поля”, у яких реципієнт часто залишається безпорадним, потрапляючи у “пастку” символічного світу.

Одним “із секретів” Франкового бачення “артистичної краси” є створення заголовка, що є своєрідною авторською універсалиєю: у назві циклу-збірки **“Профілі і маски”** поєднується власне естетичні моменти (“змислові” і “стихійні”) з “філософією”, “психологією”,

“фізіогномікою” та “геометрією” заголовка. Побудований за законами асиметричного дуалізму (“профілі” і “маски” – резонатори *одного* чуття, *однієї* форми існування, одночасно і взаємопротилежні, і взаємодоповнювальні), цей заголовок розгортається у тексті внутрішньої збірки до поетичної книжки І. Франка “З вершин і низин” за принципом “існування” людини в дзеркалі, видозмін її “я”-особи (цей принцип Н. Фатеева називає *схемою очуднення*): Я (автор, ліричний герой) → “двійник” → “я в іншому світі” → “я збоку” → Я = ВІН (ВОНА) [29, с. 119]. Отже, Я-автор у “Профілях і масках” обмежується роллю упорядника, йому належить передмова “Поезія”; далі бере голос його “двійник” – “Поет”; цикл “Україна” – це існування “я в іншому світі”; “я збоку” подають тексти “Картки любові” (час спостерігає над людиною), а трансформація і отождолення “Я” і “Він/Вона” у найпрозоріших формах відображено у сфері циклу “Знайомим і незнайомим”. Реалізуючи *схему очуднення*, перші чотири цикли “Профілів і масок” доводять процес “дзеркалізації” заголовка до рівня множинної наративної структури, з якої починається формування і становлення “рольової” свідомості (цикли “Оси” та “Зів’яле листя” у виданні “З вершин і низин”, 1893).

Онтологічний стрижень у заголовку стає нараційною моделлю, і завдяки цьому відбувається “емоційний вибух”, сконцентрований у назві “Пісня і праця”, яка є симетричним продовженням ідей “профілів” і “масок”. У циклі “Поет” І. Франко “відхиляє” одну з “масок” поетичної свідомості і формулює питання, що стосуються суб’єкта творчого акту, проблеми його самовираження і самототожності, зокрема гармонії емоційного та раціонального первнів таланту (“пісня” відповідає за інтуїтивно-емоційний стан творчої особистості, а “праці” належить частина логічного у нашій душі). У цьому контексті “профілі” і “маски” функціонують як “основні агенти творчості”, тобто, за М. Пришвіним, як “перше я” (“письменник-мрійник”) та “я сам” (або “друге я”) – перший читач і господар-суддя написаного) [23, с.553]. Іпостась *першого я* у Франка має конкретну форму втілення і пов’язується з його молодечими псевдонімами Джеджалик і Мирон. У вірші “Поєдинок” Франко періоду кризового стосунку з зовнішнім світом, його оточенням бачить єдиний вихід із ситуації, в яку потрапив його ліричний герой, що повинен “примирити” дві розбурхані стихії своєї свідомості, і цей вихід автор подає як готове рішення у заголовку твору. Треба сказати, що рішення, яке пропонує автор для героя вірша, не є абсолютним, оскільки після “поєдинку” приходиться етап “похорону” одного з убитих “я”. Виникає питання, яке з “я”-свідомостей – перше чи друге – “поховав” автор у поемі кінця ХІХ століття? І відповідь на це питання читач знаходить у завершальній приписці до “Епілогу” поеми “Похорон”: “*Усе те – чари місячної ночі*” [т.5, с.89]. Цей висновок у читацькій свідомості перекривається з ознаками постаті *Поезії*, якими Франко характеризує світ своїх “Профілів і масок”: “*І вбогі жили б ми, понурі, як мари, Якби не поезії дивнії чари*” [т. 1, с.73]. Як наслідок виникає припущення, що автор справляє “похорон” своєму *першому я*, тобто письменнику-мрійнику: Джеджалику з його пошуками “божеського в людськiм дусі” та Миронові з його “ідилією” про “нове життя”. А Мирон, який іде услід похоронній процесії і якого згодом живцем закопують, – *друге я* митця, таке собі “я сам”, отой господар-цензор, що йому Франко в 1906 р. дає ім’я “Semper tiro”.

Ідеї “профілів” і “масок” належать до імпліцитних реалізаторів автоського задуму, який “відкривається” внаслідок виразної “дзеркалізації” заголовкової структури на різних естетичних рівнях. Взагалі заголовок, на думку Н. Фатеевої, *вже за своєю природою*

дзеркальний і “подвоюється” у всіх своїх виявах, оскільки “такі дзеркальні принципи, як симетрія/асиметрія, зміна правого/лівого члена, впливають на те, що заголовок є одночасно й іменем, і предикатом усього тексту, його темою і ремою, елементом, який породжує текст, і таким, що виникає на основі тексту, його субтекстом і метатекстом, текстом у тексті” [29, с.553]. “Профілі і маски” не просто ілюструє принцип дзеркальності заголовка, а підтверджує цей принцип відповідно до загальної творчої концепції поета. Структура Франкового заголовка розкладається на два рівнозначні і взаємокомпенсаційні елементи – семантичні образи та значеннєві формули, які на формальному рівні співвідносяться як ім'я і предикат (ліричний суб'єкт і лірична дія), в естетичному плані функціонують як тема і рема, тобто як семіми “справжнього/несправжнього”, які взаємопороджують одна одну: “профіль” репрезентує ідею справжності і є субтекстом заголовка, а “маска” пов'язана з ідеєю “несправжності”, декоративності, гри і тому належить до метатекстового, породжувального, несамоістинного елемента системи. Співвідношення ідей справжнього/несправжнього у структурі заголовка “Профілі і маски” реалізується безпосередньо в циклічній організації текстового матеріалу. Принцип “дзеркальності” та настанова на “вигідне читання” дають змогу шукати продовження заголовкового горизонту у тематичних блоках, які створюють ефект “відкритого” катарсису: абсолютною точкою  $\alpha$  є вірш-пролог “Поезія”, а точка  $\omega$  – відсутня, оскільки цикл “Зів'яле листя” у виданні “З вершин і низин” (1893) є тільки початковим ескізом (“Першим жмутком”), що у 1896 р. переріс в окрему збірку. Загалом у циклі “профілів” і “масок” реалізується як зміна “жестів”, передача естафет, наративів: від *Поета* (як портрет у профіль) до *України* (маска поета), від “першого я”-інтроверта (“Картка любові”) до “другого я”-екстраверта (“Знайомим і незнайомим”) і навпаки – “друге я”, соціальна маска (“Оси”) назад віддає свої “профіль” і “маску” (що їх *Поезія* “хапа на льоту”, “дає їм безсмертне життя, теплоту” [т.1, с.73]) “першому я”, тобто самій учасниці дійства та його режисерові – *Поезії* (“Зів'яле листя”). Таким чином у “Профілі і маски” утворюють своєрідне “герменевтичне коло”, побудоване як подорож ліричних “я” з їхнім неминучим поверненням на “поле розлоге”.

З естетичного погляду “Профілі і маски” фігурує як поєднання “зміслів” і “стихій”, внаслідок чого виникає ефект сумісності із жанрами інших видів мистецтва – силуетки (“Поет”, “Україна”), емоційного портрету (“Знайомим і незнайомим”), ескізу (“Зів'яле листя”), фотокартки (“Картка любові”); а також відбувається непомітний перехід від раціональних заголовків трактатного типу (“Поезія”, “Поет”) до емоційних, сугестивних (“Картка любові”, “Зів'яле листя”).

Заголовок “Профілі і маски” – типовий приклад ретельно підібраної форми називання внутрішнього світу митця. Це чи не найяскравіший випадок, коли поетичний цикл (збірку) можна також перевести на мову образотворчого мистецтва, а відтак заголовок стає формою вираження подвійної сутності естетичного світу і водночас сприймається і як жанровий показник, і як символічний знак.

Отже, на прикладі назви “Профілі і маски” показано, наскільки можливим і багатоаспектним є втілення в одному заголовку усіх кретивних та естопсихологічних чинників, які впливають на формування авторського задуму, а це означає, що заголовок – принципово нерівнозначна і полівалентна величина, “секрети” появи якого не завжди зрозумілі самому



його творцеві, а тому й рецептивно не прогнозовані для пересічного (неідеального) читача.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Ритм як засіб подолання фабули // Слово і час. – 1997. – № 10. – С. 36-44.
2. Блисковский З. Д. Муки заголовка. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Книга, 1981. – 111 с.
3. Боднар В. Т. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І. Франка / Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 1999. – 18 с.
4. Боева Е. Функції заголовка в символістському драматичному просторі Олександра Олеся // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. Матеріали Всеукраїнської наук.-теорет. конф. “Українська література в контексті світової літератури”, Одеса, 21-23.05.2001 р. – К., 2001. – Вип. 8. – С. 264-274.
5. Гальперин И. Р. Ретроспекция и проспекция в тексте // Филологические науки. – 1980. – № 5. – С. 44-52.
6. Гаспаров М.Л. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Проблемы структурной лингвистики: 1984. – М., 1988. – С. 125-136.
7. Григорьев В. П. О словаре заглавий и структуре образов // Григорьев В. П. Поэтика слова (На материале русской советской поэзии). – М.: Наука, 1979. – С. 194-199.
8. Гром'як Р. До проблеми сприймання літературного твору // Гром'як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 17-32.
9. Гром'як Р. Проблеми естетичного сприймання в літературній критиці І. Франка // Гром'як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 9-16.
10. Гром'як Р. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка // Гром'як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 204-210.
11. Гром'як Р. Цілісне сприймання художнього твору // Гром'як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 33-41.
12. Денисюк І. Перебудова і фразознавство // Денисюк І. Невичерпність атома / Упор. та передм. Т. Пастуха. – Львів, 2001. – С. 117-132.
13. Кожина Н. Заглавие художественного произведения: онтология, функция, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики: 1984. – М., 1988. – С. 167-183.
14. Козлов С. К поэтике заглавий в русской литературе первой половины XIX века // Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. – М., 1979. – С. 20-29.
15. Кржижановский С. Поэтика на заглавието // Език и литература. – 1997 (LII). – № 5-6. – С. 20-39.
16. Ламзина А. Заглавие // Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины: Уч. пособ. / Под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2000. – С. 94-107.
17. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. / Под ред. Н. Бродского. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1. – 576 с.
18. Лосев А. Ф. Философия имени. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 269, [1] с.
19. Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 581-595.
20. Мейзерский В. Текст и контекст культуры // Мейзерский В. Философия и неориторика. – К., 1991. – С. 137-158.
21. Парандовський Я. Алхімія слова. – К: Дніпро, 1991. – 373 с.
22. Пінчук С. П., Регушевський Є. С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. – К.: Наук. думка, 1966. – 272 с.
23. Пришвин М. Собр. соч.: В 8 т. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 8.: Дневники 1905-1954. – 759 с.
24. Рацьовски Ц. Заглавието и пространството на текста // Език и литература. – 1997 (LII). – № 5-6. – С. 60-76.

25. Рікер П. Сам як інший / Пер. з фр. – Вид. 2-е. – К.: Дух і Літера, 2002. – 458 с.
26. Сысоев С. Коммуникативная система лирики А. С. Пушкина: Научная монография. – М.: ЭКОН, 2001. – 132 с.
27. Траченко О. М. Прагматичний аспект вивчення заголовка // Іноземна філологія. – 1982. – Вип. 68. – С. 22-27.
28. Тюпа В. И. Поэтика заглавия // Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. – М.: Лабиринт, 2001. – С. 115-118.
29. Фатеева Н. А. О лингвопоэтическом и семиотическом статусе заглавий стихотворных произведений (на материале русской поэзии XX ст.) // Поэтика и стилистика. – М., 1991. – С. 108-122.
30. Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла: Уч. пособие. – Калинин: КГУ, 1984. – 79 с.
31. Фуко М. Що таке автор? // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 598-613.
32. Чамата Н. Заголовок у поезії Шевченка // Рад. літературознавство. – 1987. – № 7. – С. 40-53.
33. Щурат В. Взаємини Франка з Каспровичем // Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів: Каменярь, 1972. – Кн. 2. – С.153-155.
34. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст./ За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 368-403.
35. Brzoza Н. Семантические игры: ирония и шутка как приём “слова в слове”. Между Бахтиным и Достоевским // Brzoza Н. Достоевский. Просторы движущегося сознания. – Poznań, 1992. – С. 72-86.

#### ХУДОЖНІ ТВОРИ

1. Франко І. З вершин і низин: Збірник поезій. – Друге, доп. вид. – Львів, 1893. – 468 с.
2. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976-1986.
3. Франко І. Мій Ізмарагд: Поезії. – Львів, 1898. – 174 с.
4. Франко І. Твори: У 20 т. – К.: Держ. вид-во худ. літ., 1955. – Т. XVII. – 530 с.

## ДИСКУРС ЧИТАЧА ЯК СКЛАДОВА НАРАТИВНОЇ СТРУКТУРИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: ПЕРШЕ ПРОЧИТАННЯ ТЕКСТУ

Важливим чинником літературного дискурсу, який змагається з автором (чи авторською інтенцією) за першість у процесі естетичної комунікації, є читач. Конкретно-біографічна особа, людина, котра гортає сторінки книги – це лише одна із численних модифікацій присутності адресата в просторі художнього твору. Сучасне літературознавство диференціює три найбільш виразні форми проєкції читача на площину естетично артикульованого тексту: «1) реальне історичне обличчя, яке ми відновлюємо на підставі історичних документів певної епохи; 2) читач, якого ми уявляємо, виходячи з наших знань про соціальну та історичну ситуацію тієї чи іншої епохи; 3) читач, роль якого запрограмована в тексті» [3, 221]. Кожен вияв читацької присутності має свої особливості, а також визначене місце у процесі літературної комунікації. З читачем першого типу пов'язуємо історичність автора, таким чином передбачається діалог максимально особистісний. Занурення свідомості творця тексту і його реципієнта в однакове чи майже тотожне культурно-історичне середовище дозволяє припустити, що вся смислова консистенція твору отримає повноцінне сприйняття – однією (чи спільною) мовою. Текстова інформація в спорідненому контексті продукує власне денотативне значення. З одного боку, такий тип літературного комунікування є найменш гіпотетичним та психологічно конфліктним, адже читач, навіть не поділяючи певних переконань або уподобань автора, розуміє мотивацію вибору проблематики, форматування сюжетної структури, особливості персонального населення художнього світу. Для автора немає потреби визначати систему координат прочитання його твору, моделювати знаки для розпізнавання смислу тексту чи підтексту. Читач-сучасник автора є не лише адресатом суто естетичної чи фактологічної парадигми тексту, через словесну тканину автор дискутує зі своєю сучасністю, інколи – сам зі своїми упередженнями чи симпатіями, будує чи руйнує оцінні стереотипи. При цьому він може опертися на передбачуваний відгук реципієнта, хоча не обов'язково має відбуватися особистісний контакт. Атмосфера епохи мотивує якщо не спільність світогляду, то чіткі паралелі в поглядах на одні і ті ж явища та ситуації. З наростанням часової дистанції формується другий тип читача, той, що моделюється знанням про його приналежність до конкретного історичного періоду. Цей читач має цілком гіпотетичні обриси, він втрачає персональну зацікавленість в толеруванні особистості автора і намагається перебрати першість у реалізації рецептивного діалогу на себе. Матриця тексту стає полем експерименту для пошуку самого себе, читач кореспондує ряд запитань не автору, не вихідному смислу твору, а власним очікуванням від нього. Як зазначає А.Компаньон, «багато питань виникає у зв'язку із читанням, і всі вони впираються в головну проблему – співвідношення свободи і примусовості. Що робить із текстом читач, читаючи його? А що робить сам текст? Є читання активним чи пасивним? Радше активним, ніж пасивним? Радше пасивним, ніж активним? Чи розгортається воно подібно до розмови,

де співрозмовники мають можливість уточнювати свою думку? Чи задовольняє звичайна модель комунікації? Чи слід розуміти читача як комплекс індивідуальних реакцій, чи радше як актуалізацію колективної компетенції? А можливо, найкращим є образ читача, який наділений піднаглядовою свободою, під контролем тексту?» [7, 172]. Інтервал часу стає ключовим критерієм для пошуку відповідей на питання про місце читача, а також про його право на читання. Сучасник автора може сумніватися в оцінці того чи іншого фрагмента твору, оскільки ймовірна поява наступного твору, де буде відгук на цей сумнів. Синхронність індивідуальної еволюції автора і читача спільної історичності спричиняє імітацію реального діалогу. Однак читач другого типу – віддалений у часі – позбавлений нагоди отримати не лише відповідь на певне питання, але навіть знайти ту вказівку, що полегшить рецепційну діяльність. Можливості читача змінюють пропорцію: читання стає «радше активним, ніж пасивним», сам читач має набагато більше ознак «комплексу індивідуальних реакцій», аніж позиціонує себе як частину «актуалізації колективної компетенції». Таким чином життя твору триває, розгортання естетично значимої інформації набуває значно більшої рецепційної площі. Із позірним розширенням читацької свободи синхронно посилюється залежність читача від авторської інтенції: чим далі від біографічного автора, тим більше затіненою є авторська настанова, а тому ускладнюється шлях до вихідного сенсу твору. Разом із тим, текст починає втягуватися в глобальний полілог: «щоб здійснитись, літературний текст потребує читацької уяви, яка надає форми взаємодії корелятивів, накреслених у структурі порядком речень» [4, 352]. Комунікація вбирає не лише перше і теперішнє прочитання твору та реакцію на нього, але і весь континуум здобутого і примноженого цим текстом значення. Теперішній читач стає інтерпретатором великої кількості позатекстових чинників, що впливають на цілісне сприймання твору, а також його окремих частин. Часова перспектива по-новому форматує комунікацію: «читання вилучає синхронність колективної рецепції, воно її ієрархізує, структурує і перетворює у складний багатоступеневий процес» [3, 26]. З одного боку, вбираючи суму набутих текстом значень і маючи можливість до своїх запитань авторові додати деякі інші, похідні від сторонньої рецепції, читач отримує також численні перестороги щодо вихідного смислу, щодо авторського задуму чи можливі впливи на процес творення тексту. Тому складним є дискурс читання як процесу, що мав би з'ясувати специфіку діалогічних відносин між смислом та значенням твору, між правом автора бути почутим та обов'язком читача осмислити авторську інтенційну присутність, а також між усвідомленим автором обов'язком віддати простір твору для привласнення іншим – читачем, реципієнтом, інтерпретатором. Як зазначає М.Зубрицька, «проблема взаємовпливу «читач – текст» і досі теоретично не розв'язана через очевидну неспроможність теоретично осмислити і за допомогою понятійно-категоріальної термінології окреслити всі тонкощі й відтінки рецепційного розмаїття» [3, 178].

Психологічно процес читання є мозаїчно складним, виразно індивідуальним і неповторним. Сприйняття одного і того ж твору тим самим читачем може мати ситуативні відмінності, пояснити які допомагає розуміння цілого комплексу позалітературних чинників. Окремі змістові пласти тексту увиразнюються, набувають більшої чіткості при кожному контакті читача з твором. І те, який саме значеннєвий елемент, набуває модифікованої конфігурації, становить феноменологічні особливості читання. Загалом літературознавчі концепції, зосереджені на дослідженні специфіки читача в процесі естетичної комунікації, можна умовно

об'єднати за двома ключовими проблемами: «перша проблема – це світ художнього тексту та «уявний» чи гіпотетичний читач, який перебуває поза межами тексту... Друга проблема – це читач у структурі художнього тексту, тобто читацька присутність як художній феномен, що полягає в її здатності бути початком, який організовує художнє ціле. Концепція життєвого світу художнього твору водночас об'єднує і розмежовує ці дві проблеми і є ілюстрацією двох модусів текстуального існування: модусу потенційності та модусу дійсності» [3, 47]. Ці два аспекти осмислення читацької проекції на площину тексту, на думку А.Компаньона, узгоджуються з принциповими підходами до літератури: «при формально-об'єктивному підході до літератури головну увагу звертають на твір; при підході міметичному – на зовнішній світ; зрештою, при прагматичному підході – на публіку, читацьку аудиторію» [7, 164]. Кожен із названих підходів різною мірою включає читача у простір художнього твору, проте всі неодмінно апелюють до цінності літературного тексту, навколо якого розгортається комунікативний, естетично значущий простір. Розглядаючи твір з формальних позицій, головну увагу звернемо на проблемно-тематичні, стильові параметри його оформлення, а тому неминуче в ході аналізу підходимо до виявлення тих закономірностей, що вичерпно представляють усі аспекти змісту, при цьому спробуємо залучити до системи самовияву твору всі складові: від прихованої авторської настанови, через композиційно-образну структуру і до уявного прочитання. Тут, не називаючи читача об'єктом зацікавлення, літературознавча позиція логічно підходить до його реальності й потреби. Повертаючи твір до його міметичної природи, дослідник обов'язково опиниться перед проблемою – хто описується і кому цей опис адресований. Адже якщо є визнаним факт відтворення чи наслідування у літературному творі, то так само слід визнати, що має бути відповідна реакція і розуміння того, що це описане можна впізнати, диференціювати й осмислити. Тому навіть привілей зображальності не вилучає з дискурсу потреби у читачеві, нехай при цьому його реальні обриси втрачають чіткість і визначеність. Як зауважує А.Компаньон, «сперечаючись один із одним про авторську інтенцію, історизм (який обмежує твір його початковим контекстом) і формалізм (який вимагає повернутися до тексту в його іманентності) тривалий час були згідними у вигнанні читача, яке було ще більш чітко та виразно сформульоване американськими Новими Критиками міжвоєнного періоду. Вони характеризували твір як самодостатню органічну єдність, що вимагає прискіпливого читання, тобто читання ідеально об'єктивного, дескриптивного, уважного до парадоксів, моментів неоднозначності і напруги, у словесний пам'ятник, за своїм онтологічним статусом настільки ж віддалений від свого створення і сприйняття, як і розмірковуваннях Малларме» [7, 165 – 166]. Ідеальне читання – така ж аморфна і невловима категорія, як і все, що стосується діалогу психологічно унікальних сутностей. Фундаментальна позиція розуміння літератури загалом та кожного контакту читача із текстом зокрема скеровує стратегію сприймання усіх складових літературної комунікації. З одного боку, ідеальним чи досконалим можна вважати таке читання, яке дивовижним чином спромоглося асимілюватися з авторським досвідом, настільки зжитися зі світом емоцій, вражень і думок, що сплелися у феномен тексту, що рецепція читача ототожнилася із власною авторською. Інакше кажучи, варіантом ідеального читання є уніфікація горизонтів – творення і сприймання. З іншого боку, після визнання автономності твору та його самодостатності поза особистісним світом творця слід очікувати від ідеального читання нового форматування художнього світу, надання йому значно ширшого кола значень

не лише відносно усіх передбачених автором, але й тих, про які автор не здогадувався. У цьому випадку читач маніпулює текстом і мимоволі стає його автором. Видається, що досконалого діалогу не відбулося, адже обидві позиції – відправника повідомлення та його адресата – посідає читач. Власне кажучи, має рацію А.Компаньон, стверджуючи, «перед нами ніколи не буває сама книга, а щоразу чиясь реагуюча на неї і змішувана з нею свідомість – наша власна або іншого читача. Тобто до книги нема безпосереднього, чистого доступу» [Компаньон, 169].

Переконання про винятковість авторської інтенції є недостатнім та мало обґрунтованим, але те саме стосується вимоги збільшити у правах на смисл твору читацьку компетентність. Ж.-П.Сартр активно розвивав думку щодо особливого феноменологічного статусу читача: «творчий акт – це лише неповний та абстрактний момент в ході написання твору; і якби автор існував на самоті, він міг би писати скільки завгодно, його твір як об'єкт ніколи не побачив би світу, і йому довелося б або відкласти перо, або впасти у відчай. Але процес писання включає і процес читання як діалектичну єдність, і ці дві взаємопов'язані акти вимагають двох окремих агентів [6, 44 – 45]. Однак, як можемо зауважити, процес читання все-таки є похідним від процесу написання – навіть за великого бажання створити рецептивну історію літератури повинна бути фактологічна база, на яку можна проектувати читацькі стратегії. Виникнення у літературно-естетичному просторі нового твору є подією, що потребує відгуку. Кількісний вимір входження певного твору в комунікативні опозиції не впливає на глибинну сутність художнього світу: прочитання твору один раз чи багато разів залишає фіксованим набір значущих для смислу елементів. Важливим є те, що рецепція можлива лише як наступний після написання момент існування літературного твору і що будь-який емоційно-інтелектуальний діалог має в основі реально наявний текст. Читач поводить із художнім твором, умовно кажучи, на власний розсуд: він задає питання, будує в уяві фікційний світ, а також знаходить відповіді на ті численні виклики, що постають вже під час читання і самим своїм формулюванням збагачують життєвий досвід читача.

У концепції Р.Інгардена структурована будова літературного твору. Зокрема, основними «планами» кожного твору є: «а) план звучання слів, а також утворень і типів звучання вищого порядку; б) план значущих одиниць: речень і груп речень; в) план схематичних образів, через які виявляються різні предмети, представлені у творі; г) план предметів, що представлені через чисто інтенційні стани речей, які визначають значеннями речень, що входять до складу твору» [5, 179]. Видається суттєвим, що на кожному рівні присутність читача є фіксованою – не в персональному окресленні, але як передбачувана рецепція, як невіддільна від матерії твору субстанція. Скажімо, «план звучання слів» передбачає розгортання діалогу зрозумілою авторові та читачеві мовою, тобто фонетична складова тексту запрограмує співзвуччя авторського викладу із рецептивним простором. Лексична тотожність так само важлива лише у тому разі, якщо для комунікативного середовища є важливою рівноправність автора та читача. Адекватне розуміння значень, особливо в полісемічній системі, постулює досить важливу вимогу до читача: він мав би володіти здатністю продукувати ланцюги асоціативних зв'язків між однозначними означуваними та їх можливими смисловими проєкціями. Наступний «план» розширює діалогічний простір, коли до необхідності розуміти слова в парадигмі їх значень додається здатність мислити метафорично і символічно. Простягання словесної

матерії відбувається так далеко, як це зможе сприйняти читач. Зрештою, можливість досягнути інтенційну глибину твору передбачає володіння читачем історичністю автора, контекстом його творчості. Таким чином, слід розуміти, що читач опиняється в рівних умовах з автором. Іntenційно задана змістова консистенція спирається на цілком певні вимоги до читача. Обидва учасники літературної комунікації можуть сприйматися як рівноправні щодо смислу, та рівновідповідальні щодо значення твору.

Якщо «літературний твір відзначається впорядкованою послідовністю своїх частин, які творять фрази, зв'язки між фразами, розділи тощо. У цій послідовності твір набуває особливої, квазічасової тривалості від початку до кінця, а також особливостей композиції...» [5, 179], то цілісність і повнозначність системи всіх компонентів твору забезпечує саме читач, готовий до відповідного естетичного діалогу. Розгортання сюжету чи значущої проблематики має характерну для літературного світу часову та просторову парадигму. Калейдоскопічна зміна картин зображення, перехід від однієї часової проекції до наступної відбувається передусім завдяки персоналізації світу твору в свідомості читача. Відповідно до загальної настанови повинні сприйматися і «речення висловлювань, які виступають у літературному творі», які «не є власне судженнями, а тільки квазісудженнями, функція яких полягає у тому, що вони надають зображеним предметам єдино певного аспекту реальності, не ставлячи на них печаті реальності» [5, 179]. Часова площина літературного твору феноменально реалізується в уяві читача, де поступово нашаровуються події чи різне сприйняття однієї події. Цілісна картина розвитку якогось явища набуває смислової завершеності в художньому творі, коли синхронізуються всі наявні у тексті чи приписані читачем трансформації подій. Так літературний континуум з фікційного в авторському задумі переміщується в свідомість читача. Згодом твір набуває символічного значення, проростає додатковими значеннями або їх відтінками: «твір словесного мистецтва, на відміну від його конкретизації, є твором схематичним. Це означає, що деякі із його планів, особливо плани представлених предметів і план образів, включають «місця недокреслення» [5, 179]. Власне чи не найбільшою рецептивною цінністю літературно-художнього твору якраз і є можливості примножування значень, здійснення індивідуального читачького розуміння, що цілком ґрунтується на окресленому автором континуумі смислу. Відстань між автором та читачем зростає пропорційно до схематизації змісту твору, причому з увиразненням схеми зростає достовірність кожної інтерпретації.

Перебування літературного твору у процесі формування, розвитку та реалізації художньої комунікації безпосередньо корелюється із основними способами вияву читача. Простування тексту від одного формату читача до іншого дозволяє увиразнити естетичну та онтологічну вартість самого твору, а також зрозуміти співвідношення першості автора стосовно твору, твору стосовно читача або навзаєм. Початком естетичного діалогу, який неминуче змодифікує смислову консистенцію літературного твору, визначить та скоординує аналітичну парадигму рецепції та інтерпретації, є *момент індивідуального наближення читача до тексту*. Якщо виникненню твору сприяє перед-знання автора, то своєму новому народженню цей твір завдячує читачеві. За образною характеристикою М.Зубрицької, «читач отримав почесне запрошення на свято великої творчої гри, де він мав пройти всі випробування, опанувати текстуальний безлад та розокремленість його елементів і тим реконструювати мозаїчну текстуальну цілісність на підставі окремих сигналів та «слідів» органічної єдності»

[3, 32]. Еволюція літературно-мистецького поступу демонструє цілком своєрідні конфігурації як безпосередньо гри читача з текстом, так і неординарні правила цієї гри. Важливим є феномен початку естетично вартісного «свята великої творчої гри», з'ясування тих ключових засад, завдяки яким комунікування досвіду поступово вилучає з обігу категорію Іншого або, радше, Чужого. Візуальне знайомство з текстом апелює до емоційної сфери людського характеру, викликає певні, часто мимовільні, асоціації, і згодом сприяє створенню враження. Ефект враження має яскраво виражений індивідуалізований характер, він однаковою мірою узалежнений від інтелектуальної компетентності читача і його психологічної готовності зануритися у царину відчуттів іншої людини. Відкритість до пізнання нового, а надто до осягнення внутрішньої сутності сторонньої особи, є онтологічним чинником для здійснення успішної літературної комунікації. Вчитування в текст поступово асимілює уяву читача у зображений чи виражений простір авторського життєвого (чи емоційного) досвіду, перипетійна складова твору сприймається частиною умовно-реального світу, фікційність якого осмислена, однак дійсність – бажана, а тому відчута. Позитивний початок діалогу читача з текстом виказує оживання певної закодованої схеми, до якої навіть підібраний відповідний ключ розуміння: «слово хоче бути почутим, мати відповідь і знову відповідати на відповідь, і так ad infinitum. Воно вступає у діалог, який не має смислового завершення» [1, 421.]. Перше скорочення дистанції між смыслом твору та його значеннями відбувається саме як перше прочитання, адже таким чином у спільному семантичному полі опиняються автор та його читач: «природна єдність імпульсу писання, який засновується на потребі сплетіння активної (творчої) та пасивної (рецепційної) експресії, вказує на те, що і письменник, і читач – кожен по-своєму – відгукуються на один і той самий поклик, заклик, запитування або виклик душі. Літературна комунікація, яку вможливує єдність процесів писання і читання, власне і зводиться до моделі «запитування – відповідь» [3, 46]. Наближення читача до тексту є відповіддю на виклик автора бути почутим, на його запитання: про що? для кого? для чого? За метафоричним означенням М.Зубрицької, «народження тексту аж ніяк не закінчується фазовим переходом «від автора до тексту», який характеризується вербальним вираженням авторського «прагнення-щось-сказати» чи авторської інтенції та їх письмовою фіксацією. Текст набуває онтологічного статусу лише за умови його творчого сприйняття, тобто за умови надзвичайно складного і водночас неймовірно цікавого процесу подальшого фазового переходу «від тексту до читача», який неможливо звести до універсальної уніфікованої моделі чи бодай до постійних і однозначних параметрів, оскільки кожен високомистецький текст подібно до міфологічного Фенікса володіє феноменальною здатністю до багатократного оживання. Життя тексту, яке завдячує своєю появою авторові, а своїм розгортанням у просторі й часі читачеві, метафорично можна порівняти із зоряним небосхилом, із незліченною кількістю безіменних і готових-до-свого-відкриття сузір'їв, що повинні зафіксувати багатоваріантне народження значень під час взаємодії з кожним читачем зокрема і читацькою аудиторією загалом [3, 176]. Кожен читач по-своєму виконує місію першого прочитання, тому не лише окремий твір є «безіменним сузір'ям», але і смисл певного твору постає невизначеною в значенневих контурах туманністю. Із персоніфікацією художнього світу, із приписуванням уявних (різноманіжних до авторської настанови) елементів значень твір набуває конкретики – не нової, але цілком іншої. Якщо рецепція та інтерпретації, апелюючи до логічно вмотивованих засобів,



здатні моделювати структуру та її ключові моделі осмислення, то перше читання визначає онтологічний дискурс твору, встановлює межові максими оцінного ставлення.

Свідоме самоперенесення власного сприймання у континуум літературного твору назване М.Бахтіним «моментом зживання»: «перший момент естетичної діяльності – зживання: я повинен пережити – побачити і пізнати – те, що він переживає, стати на його місце, ніби злитися з ним... Зживаючись зі стражданнями іншого, я переживаю їх саме як його, у категорії іншого» [2, 24 – 25]. Тому початкове знайомство з твором має особистісно-психологічну детермінацію: від наперед-потрібного смислу читач підходить до поки-невідомого твору. Бажання емоційного контакту зі світом тексту реально трансформується у діалог читача передусім з самим собою. Матриця образів та словесних конструкцій насамперед постає дзеркальним відображенням читацького сподівання, і лише з поступовим розгортанням текстового простору більш чітко постулює власну значеннєву парадигму: «ключовим принципом всякого процесу читання, його динамізації та вітальності є принцип ототожнювання світу реципієнта зі світом персонажів тексту. Інакше кажучи, проникання у світ тексту й оселеність в ньому – це здатність читача проживати у віртуальній дійсності і переживати її» [3, 191]. З одного боку, перше читання є неодмінним атрибутом літературної комунікації, з іншого – виключно егоїстично мотивованим і суб'єктивним процесом. Як зауважив Р.Інгарден, «теперішність» читача може мати дуже різну «тяглість» і ніколи не є «точкою часу» [5, 183]. Інтелектуальна праця читача потребує достатніх зусиль, щоб відокремити бачення себе-у-тексті від бодай наближеного до істинного значення самого-тексту. Складно визначити достеменно, де завершується тривалість першого читання: наступне в кількісному вимірі воно може стати першим у новому осягненні сенсу твору. Тому «тяглість» читацького сприймання є відносною, радше можемо твердити про перманентну новизну читання як процесу: «читана у цей момент частина твору постійно оточена подвійним горизонтом конкретизації із: а) уже прочитаних частин, які переходять у «минуле» твору і б) частин, ще не читаних і до цього моменту невідомих» [5, 187]. Поступово у минуле переміщуються всі частини твору, проте функція першого читання полягає у цементуванні значення, у пошуку системи відкодування смислу, навіть якщо авторська інтенція вичерпно не пізнана. Інша важлива прикмета першого читання полягає у синхронізації, або хоча би у створенні ілюзії синхронізації розгортання художньої реальності в матриці тексту й фікційної реальності у свідомості читача. Виникає паралелізм образів та асоціацій, поступово форматується емпатичний діалог, який згодом набуває обрисів комунікативного дискурсу: емоційне порозуміння сприяє встановленню спорідненого інтелектуального, світоглядного, оцінного простору твору (автора) і читача. Тим більше, своєрідність діалогу читач – текст полягає у його довільному в часі здійсненні: процес не є постійним і поступовим, всі зніційовані читачем зупинки посилюють взаємозалежність описаного художнього світу із тим, який набуває конкретизації у свідомості читача, адже «навіть у найпростішому оповіданні існує можливість певного типу блокади, оскільки жодна розповідь не може бути переказана в її повноті. Саме такі невідворотні пропуски стимулюють динамізм оповідання. Тому коли процес читання переривається і нас покинуто у невизначеності, то з'являється можливість задіяти наші власні здібності для встановлення зв'язків, що дозволяють заповнити лакуни, які залишив сам текст» [4, 354]. Таким чином, перше читання твору є потужним чинником самовдосконалення читача – віддаленість його

від авторської настанови спонукає і заохочує активно ввійти в інтелектуальну гру з текстом, змоделювати його значеннєве поле, сприяти новому оживанню тексту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С.416 – 424.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
4. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С.349 – 368.
5. Ингарден, Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С.176 – 208.
6. Сартр Ж.-П. Ситуации. Антология литературно-эстетической мысли. – М.: Ладомир, 1997.
7. Компаньйон А. Демон теории. - М.: Изд-во Сабашниковых, 2001. – 307 с.

## ЙОЗЕФ РОТ В УКРАЇНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ: РОМАННА ТИПОЛОГІЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ МІЖЛІТЕРАТУРНОЇ РЕЦЕПЦІЇ

Кожна людина, як і кожен з нас, тим більше митець, опиняється в якусь хвилину перед філософською проблемою *початку*. Людина мусить зіткнутися з *поштовхом* до діяльності і *розпочати* реалізовувати, здійснювати *щось* – по суті самореалізовуватися. Поскілки індивід (той *кожен*) є соціальною особою, то власне з цієї миті розгортається соціалізація особистості, її творча біографія. Внаслідок цього в просторі культури збільшується кількість нових предметів і явищ, які оприсутнюються, уявнюються в певному середовищі – контексті...

Цією філософсько-естетичною тезою (тепер уже банальною) хочемо розпочати заявлену й означену в заголовку статтю. Текстуалізована назва своєю понятійно-термінологічною структурою спрямовує концепцію осмислення *теми й проблеми* разом із прикінцевим списком джерел, які буду при нагоді використовувати. Вони (концепти і джерела) відразу ретроспективно конкретизують проєкцію смислу пропонованої до альманаху "Studia methodologica" праці. Таким чином вектори динаміки нашого задуму визначають наперед *ключові* слова: Йозеф Рот, романна типологія, контекст, рецепція, що розпростороється від Західної України через Польщу до колишньої Австро-Угорщини та Німеччини.

Йдеться про типологію в сенсі "типи персонажів" у романах ряду прозаїків, що потрапили у вир Першої світової війни (1914-1939), були її учасниками і свідками тривалий час після завершення бойових дій (1923-1939). У такий спосіб хоча б пунктирно окреслюється хронотоп художнього світу, змодельованого принаймі у п'яти текстах, які мають своїх авторів та етнічно-національну гетерогенність. Різновид і номінація друкованого видання вимагають пильної уваги до методології рефлексування і викладу наслідків, які тут і тепер оприлюднюються.

Поскілки подаємо фрагмент з кандидатської дисертації, який з'явиться у фаховому виданні відомого профілю (існує вже близько 20 випусків), то тим більше доцільно увиразнити ще деякі теоретичні аспекти.

Згідно з категоріями "цілісність", "інтерпретація", "герменевтичне коло" тощо експлікуємо, нагадуючи читачам, **об'єкт і предмет** нашого дослідження, які *корелюють* між собою крізь низку літературознавчих понять: 1) Рот – письменник єврейського кореня, що вихрився і до смерті був прихильником "габсбурзького міфу", писав романи, персонажі яких моделювали політичне населення Європи (Східної, Центральної і Західної); 2) Австрійські твори цього письменника співвідносяться з прозовими текстами українськомовних літераторів – Богдана Лепкого, Мирослава Ірчана (Баб'юка), Осипа Турянського, Романа Купчинського – молодих сучасників і послідовників Івана Франка; 3) Всі ці учасники літературного процесу виходили поза межі етнічного виміру, перетинаючи простори України, Польщі, Австрії, Німеччини, сягаючи орієнтаціями й інтенціями Росії, Італії, Франції, Канади, Сполучених Штатів Америки, водночас реагуючи на політико-соціальні, культурні мінливі

реалії свого часу.

Зважаючи на сутність згаданих тут *реалій* та *універсалій*, логічних *понять* та *категорій*, на міждисциплінарний статус різнорівневих ієрархій, нам доводиться з необхідністю виокремлювати *одиниці досвіду*, щоб надалі ними оперувати.

Передусім семантика і функції власних *імен* дозволяють виділяти неповторюване в світовій культурі, залежне від таланту і від долі людей, але сумірне: письменники Йозеф Рот, Богдан Лепкий, Мирослав Ірчан, Осип Турянський, Роман Купчинський. Їх розрізняє *відмінне* – біографічний метод, залишена в культурі творча *спадщина*. У спадщині кожного з них є *аналогічне*, тематично подібне (твори про Першу світову війну).

Індивідуальну творчість *зближує парадигматика* – наратив, диференціюючи її різностильову якість.

Наближує дослідників до гетерогенності доробку митців **таксономія** – різновид систематики, який визначає й обґрунтовує класифікацію за сумірними ознаками явищ і предметів. У нашому випадку йдеться про **романну типологію**, що її конкретизує, увиразнює типологія персонажів у генологічних (жанрових) структурах.

Різонаціональна специфіка культурного життя історичного періоду, який став предметом нашої уваги, охоплюється концептом «міжлітературна рецепція» із власною семантикою, етимологією та етнолінгвістикою (терміносистемами). У цьому зв'язку повчальним є ідеал сучасної компаративістики, що впливає з роздумів швейцарсько-американського вченого Ф.Жоста [11, 30-44]. На його погляд, ця галузь науки про літературу «виявилася найрозумнішою реакцією на крайню спеціалізацію <...>. Компаративістика покликана відродити у сфері літератури дух минулого й заново перетворити Різноманітність на Універсальність» [Там само. – с. 44].

Наприкінці вступних зауваг до поданої своєї публікації хочу ще пояснити **межі** українського контексту і **порядок** персоналій в історико-літературному його вимірі. Раніше ми вже оприявнювали «спробу типології з української перспективи» [9, 93-112]. Там виходив на перший план Богдан Лепкий, тепер є мотиви розширити контекст за рахунок Івана Франка і тих його творів, у яких змодельовані основні типи галицько-австрійського топосу та зарековані парадигми, навіть їх влучна номінація («нові люди», «основи суспільності», «для домашнього вогнища», «великий шум» і под.). Хоча Іван Франко з початком хвороби (1908) послаблював інтенсивність участі в культурному житті і зрештою 1916 року фізично вибув з нього, а Й. Рот, Б. Лепкий, М. Ірчан, Р. Купчинський, О. Турянський тільки входили в культурний простір свого буття, але *тяглість традицій*, які випромінювала постать і спадщина цього митця, іррадіює до нашого часу, як засвідчило його 150-річчя. Воно цілком підтвердило слушність і далекоглядність Дмитра Чижевського. Він ще 1931 року писав про «відношення між нацією та людством, між національним та вселюдським, – кожна нація є тільки обмеженим і однобічним розкриттям людського ідеалу. Але лише в цих обмеженнях і однобічних здійсненнях загальнолюдський ідеал є живий <...>. Як живі, ріжноманітні людські індивідууми у суспільстві, так конкретні, ріжноманітні нації з'єднані в людстві. Тільки через них і в них людство є можливе» [45, 7].

## II

Отже у нашому випадку літературні тексти для осмислення вище сформульованої

теми і проблеми змістилися ще і до прози Івана Франка («Для домашнього огнища», 1892; «Основи суспільності», 1894; «Перехресні стежки», 1900; «Великий шум», 1907). У період 1905-1907 років Франко докорінно переробив першу редакцію повісті «*Voas constrictor*», яка з'являлася у світ 1878 і 1884 років. Остаточна її версія увійшла в українськомовний літературний процес також 1907 року. Хворий письменник повернувся до юнацького свого твору «Петрії і Довбушуки» і з 1909 до 1912 року ґрунтовно його редагував, змінював сюжет і характеристики героїв. Роман, як тепер його трактують деякі літературознавці, видрукуваний у Чернівцях 1913 року.

Таким чином, твори І. Франка, які виявили авторську волю, стан тодішньої його естетичної свідомості, почали функціонувати в просторі геополітичних вимірів Австро-Угорщини ще до Першої світової війни польською та українською мовами. Писані (деякі з них), редаговані самим письменником, оприлюднені різними видавцями ще за життя І. Франка, вони в різний час ставали фактами літературного життя, а згодом не один раз тлумачилися, реінтерпретувалися сторонніми особами згідно з подібними ідеологічними орієнтирами, теоретико-методологічними парадигмами аж до сучасності, зокрема до і під час 150-річчя Івана Франка.

Український контекст з межі кінця ІХХ- початку ХХ ст. і до часів їх інкорпорації в широко трактований контекст осіб творчості Йозефа Рота відповідно не просто змінювався, а й уявлював у континуумі історико-літературного процесу ХХ століття не однаковий феномен контекстуалізму під впливом різних його чинників: *тяглість історико-літературного процесу* увиразнювалася опціями, які пропонували не тільки зарубіжна література з погляду українця, а також *теорія літератури, компаративістика і методика викладання*(вивчення) літератури як *словесності*. До того ж *вужький і ширший контекст* [див. 21, т. 1, с. 512-519] модифікувався і трансформовався залежно від рецептивного досвіду окремих дослідників літератури чи поколінь літературознавців, навіть інтерпретативних спільнот.

Якщо ж на матеріалі спадщини І. Франка сучасник убачатиме розмаїття моделей художнього світу митця хоча б у працях І. Баса [2], І. Денисюка [8], Т. Пастуха [39], Н. Тодчук [40], М. Гуняка [7], то зрозуміло, що взявши до уваги колізії повернення в українську літературу Б. Лепкого, М. Ірчана, О. Туряньського, Р. Купчинського та україномовні версії романів Й. Рота, конструємо динамічно мінливий (чинний для себе) віддалений контекст, який по-своєму дасть проекцію смислу доробку австрійського класика.

У цьому сенсі за минуле півріччя навіть традиційна термінологія наповнилася змодифікованою семантикою. Теперішня довідкова джерельна база відреагувала на осмислення понять у літературознавстві. Достатньо, для прикладу, взяти терміни «тип» і «типізація» з найновішої «Літературознавчої енциклопедії» (2007). Її автор-укладач зареєстрував і витлумачив такий ряд: тип, типаж, типи дискурсів, типізація, типологічний метод, типологічні зв'язки, типологія, типологія фабул, типометр. В абсолютній більшості цього лексичного ряду знаходимо в їх етимології грецьке «*τύπος*: відбиток, форма, взірець». Однак у гаслі «типізація» простежується значеннева трансформація. Ядро інваріанту розпочинається незмінно: «Відображення в персонажі суттєвих ознак певної групи індивідів» [21, II, 482]. Зазначивши, що таке розуміння притаманне реалізму й орієнтації на обов'язкову норму – відтворювати «типові характери в типових обставинах», дотримуючись правдоподібності, автор нижче

відсилає поінформованих читачів до О. Білецького, Д. Лихачова, нагадуючи те, як історично витлумачувався мімесис; ілюстрував свої міркування текстами В.Шекспіра, І. Гончарова, Г. Гессе, твердить, що типізація не «ототожнюється з винятковим, з істиною або законом», вона «нехтує» багатьма деталями. Тому вже у новішому гаслі «типологія», яка відома здавна як «відбиток, форма, взірець», додано акцент «logos, слово, вчення», читаємо інше пошукове уточнення: «універсальне зіставлення, впорядкування, класифікація літературних, генетично взаємопов'язаних феноменів за відповідними диференційними ознаками, що *встановлюються* (курсив наш. – Т. Д.) на підставі тотожності, *аналогій(!)*». *Типологія є закономірною, зумовленою низкою чинників, передбачає абстрагування від індивідуальних особливостей, важливих у мистецтві, де цінується оригінальність твору. Спільні ознаки різних творів, специфіка художнього мислення, реалізовані в тексті, підлягають узагальненню, класифікації* [Там само, с. 483]. Отже, дефініції, визначені в енциклопедії, не обмежуються т.зв. «елементами теорії», а відразу проектуються в ту сферу, до якої заходить компаративістика. Стосовно дискурсу, в якому розгортається наша стаття, знаходимо присутні акценти: «Висвітлювані при цьому відношення не обмежуються часовими(!), територіальними аспектами(!), визначаються подібністю(!) та відмінністю історичного розвитку національних письменств, особливостями *міжлітературних зв'язків(!), впливів(!), зустрічних хвиль(!)*[Там само]».

У зв'язку з цим нам особисто важливо наголошувати на міждисциплінарному форматі, де пізнання, сприймання, дослідження взаємоопосередковують різні рівні виокремлювані інтелектуальні операції.

Тому всіляко актуалізуємо взаємоперетини концептуальних площин, означених терміносполуками «типологія» і «міжлітературна рецепція». В їх внутрішніх мисленнєвих «механізмах» відшукуємо бінарні домінанти, які виловлюються з лексеми Umwelt – довкілля. Як уже відзначалося в іншому місці, з цього моменту людина в постаті індивіда реагує на матеріально-духовне середовище. Це відбито вже у мові етимологічно: лат. *reception* – прийом; *gesirege* – отримувати; *tyros* – відбиток, взірець, форма. Від них виводять похідні слова: рецептори, типологія.

З першим значенням пов'язані такі утворення в фізіології, які приймають подразники із зовнішнього (екстерорецептори) і внутрішнього (інтерорецептори) довкілля людського організму, перетворюючи фізичну – механічну, теплову, хімічну – енергію в психічні імпульси, а значить в психологічні відчуття (ощущения), які забезпечують, обслуговують сенсорно-чуттєву сторону діяльності кожної людини як особистості. З другим – пов'язана вже у витоках категорія біології; тобто систематика рослинного світу, а в зоології – так звані таксони, таксономія – групування й найменування споріднених класів усього живого аж до розумних істот (антропологія). Тому в процесі еволюції єдиного світу семантика рецептивних феноменів невіддільна від чуттєвої сенсорики, ерогенних зон, контактів, а семантика типологій – з *узагальнюючими* операціями, з раціональною сферою людського мислення.

Формування і вдосконалення людського досвіду розглядаються на одному рівні в загальній психології у розділах відчуття і сприймання, уявлення, уява, поняття, на вищому рівні інтелекту, що мислить, – у логіці і філософії: на іншому рівні ці аспекти розглядаються в мовознавстві і літературознавстві як двоєдиних галузях філології. Зрештою ми маємо можливість хоча б умовно та аналітично розмежовувати поняття і терміни у різних наук, які

виокремлюються внаслідок диференціації та інтеграції знання.

В еволюції науки про літературу як мистецтво словесності аж так пізно, в ХІХ столітті, склалися різні аспекти літературознавства, в тому числі теорія літератури і компаративістика, то кожен дослідник у цих галузях мусить осмислювати співвідношення семантичних відтінків свого понятійно-термінологічного апарату як засобів пізнання обраних предметів дослідження.

Д. Дюришин у своїй «Теории сравнительного изучения литературы» ще в 1975 році почав розрізняти словацькою мовою подібні відтінки. У російськомовному перекладі, користуючись термінами «рецепція» і «типологія», він чітко врахував досвід національних літератур та їх взаємодію. Тут ми тільки наголосимо, що вчений говорив про *недостатність* загальногуманітарних філософсько-культурологічних розмірковувань, а закликав до конкретніших спостережень. З цього приводу він писав: «При исследовании исторической ценности отдельных авторов, произведений, художественных приемов и т. п. в литературном процессе, их воздействия на разных этапах истории национальной литературы мы закономерно сталкиваемся с необходимостью определить потенциальное и фактическое соотношение данных явлений с более широким межлитературным контекстом» [10,63]. Зіткнувшись з такою необхідністю при дослідженні типологічних відповідностей у творах Рота й українських письменників, які брали участь у першій світовій війні, а жили і творили в Австро-Угорщині, обіймали і коріння української землі, нам довелося конкретизувати використовуваний інструментарій. Тому ми й акцентуємо на *міжлітературній рецепції*, на її закоріненості в рецепторах читачької активності, *чуттєвості через уяву*, а з другого боку на *типології*, яка неможлива без узагальнень у сфері мислення і раціонально абстрактної діяльності.

Ще раз наголосимо: концепти «типологія» і «міжлітературна рецепція» для нас засадничі, бо перший з них задає вектор «узагальнення» групи чинників, а другий – «естетичного сприймання під час самостійного читання», тобто скеровують траєкторію прямування віртуального світу в різні сфери – раціоналістично-мисленнєву і чуттєво-уявну. Тому в обох можна і *узагальнювати* і *збуджувати енергію*, власне біоенергію, без якої, очевидно, не буває *ментальності*. Ці концепти і сфери взаємоопосередковуються у свідомості читачів (реципієнтів, адресатів, дослідників), – все залежить від тієї домінанти, яка переважає у цілісній системі особистості.

Останнім часом (1998 року) використав поняття «романна типологія» на матеріалах прози І. Франка, з якої ми тепер також починаємо конструювати віддалений *контекст* з елементів міжлітературної рецепції, Тарас Пастух[24]. Він, зокрема, оперував терміном «наскрізні типи». Він не обмежувався розглядом типів Франка тільки в соціологічному аспекті. Залучивши, крім очевидних ще й скриті типології – від соціально-психологічних до поетологічних ієрархізованих рівнів, – дослідник текстуально простежив **основні типи** персонажів, звернув увагу на їх процесуальність. У розділі своєї дисертації / монографії, поіменованому «Типологія героїв у романах Івана Франка», дослідник твердить, що вже у першому романі письменник «окреслює всі основні типи героїв своєї подальшої романістики. Зростання з кожним новим твором <...> призвело до кращої художньої обробки кожного типу. Відповідно до своїх творчих задумів Іван Франко може переакцентувати увагу, давати більше «звучання» тому чи іншому типові героя, але визначений у першому романі *типологічний реєстр*

(курсив наш. –Т. Д.) в основному збільшуватиметься<...> Таке явище – результат того, що у «Петріях і Довбушуках» було закладено *зародки* всіх ідейних настанов, містяться всі основні сюжети і композиційні складові подальших Франкових романів» [21, 64]. Називаючи засоби характеротворення, головні і побічні, центральні та маргінальні образи, їх модифікації тощо, Т. Пастух виокремив такі типи: «нові люди при роботі», «фатальні жінки», «жидівські п'явки», «злодійські натури», «ідеальний тип», «поляк-шляхтич», «люди з сексуально-паталогічною психікою», так звані «вамп-жінки», «тип адміністративного генія», «спарені герої», двійники і т. под. Цей типаж збагне і зрозуміє той читач, який у своєму досвіді має *рецептивно* засвоєний і на цій основі *узагальнений* як феномен власне словесний. Будуть це, традиційно кажучи, «живі образи»; чи, як мовиться у семіотиці, «моделі»; чи, як позначають у когнітивній термінології, «концепти», – все залежить від погляду і звичок науковця. Так чи інакше смисл сказаного чи знаново презентованого буде уявлюватися тільки в тих суб'єктах, які здатні і спроможні підняти з уяви чи з підсвідомості раніше закладене в глибини власної істоти.

Активний учасник літературного життя (як одиниця-елемент системи-контексту) теоретично чи практично може «перенести» досвід художнього світу Франка, узагальнений, скажімо, Т. Пастухом, на будь-кого, – чи то О. Турянського, чи то Р. Купчинського, чи то на сумірний текст Й. Рота, адже типологія героїв забезпечує модифіковані і трансформовані підстави.

Скажімо, читач О. Турянського відгукнеться-зреагує на типи, хоча вони не розкриті всебічно за парадигмами індивідуалізованого реалістичного письма – Оглядівського, Пшилуського, Штранцінгера, Домбровського, Сабо, Бояні, Ніколича, виходячи з власного сприйняття-рецепції. Його текстуалізовані персонажі позначені іменами багатотнічного населення Австро-Угорщини. Події війни звели їх в ущелину Албанських гір, створивши трагічну ситуацію виживання чи смерті. Система персонажів О. Турянського актуалізувала визначення жанрово-стильової своєрідності ліричного роману «Поза межами болю»[38, 23]. Не вклавши його в теоретичну класифікацію, вона спонукала А. Печарського вдатися до плюралістичних методологій (в тім числі міфопоетики, етнопсихології, психоаналітики). Трагедійну долю аналізованих типів сучасний інтерпретатор роману виводив «з їхнього минулого життя» [38, 109], з релігійних інстинктів, з передчуття фатуму, з великої ролі жінок у житті кожного героя. Тому А. Печарський власну рецепцію осмислював крізь таку гетерогенну типологію, наповнюючи її своїми асоціаціями, інспірованими текстом твору і контекстом культури пізнішого часу, а в цій інспірації значну питому вагу мали текстуальні художні деталі. Наведемо один фрагмент для ілюстрацій. У літературознавця, який формувався на межі ХХ – ХХІ століть, читаємо: «...зовнішня реальна драма, що розігрується перед читачем, – це тільки проекція, бліде віддзеркалення інших подій, які, протікаючи в мовчанні, в позачасовому і поза просторовому вимірі, залишають після себе невловимий і вічний слід «релігійного інстинкту». Втіленням такої ідеї в ліричному романі «Поза межами болю» є образ куща, в якому символічно перехреснуються два світи: язичницький і християнський. Перший визначається «танцем смерті», епізодом, коли семеро товаришів стрибали довкола куща, щоб виявити слабшого і стягнути з нього одяг для розпалювання вогню, другий – коли Оглядівському замість куща ввижалася мати з дитиною. Світ, у якому виживає сильніший, а природні інстинкти беруть



гору над свідомістю – це символ доісторичного розвитку людини, де їй доводилось, набуваючи духовні багатства, падати і вставати, помилятися й наближатися до істини. У демонічній грі долі, у вигукуванні товаришів начеб закладено по той бік свідомості всеохоплююче видіння, передчуття фатуму: «Проч від мене, розпуснице!.. Бояні сміявся: «Я її пхнув у безодню», Ніколич белькотав: «Ти моя, ти моя»...Сабо кляв по-мадярськи, Домбровський скреготав зубами, а я повторяв раз у раз, сам не знаючи чому: «Сонце...сонце»

У наведених словах простежуємо якусь закономірність трагічної долі героїв, що випливає з їхнього минулого життя, із безвір'я... Це наче своєрідний язичницький ритуал, заклинання, що визначає собою предтечу успіху людини, її майбутнє.

Дружини Домбровського і Пшилуського – повії. У Штранцінгера померли кохана і мати, Сабо нікого не мав. Про сімейне життя Бояні і Ніколича у творі взагалі не згадується. Лише в Оглядівського щасливо склалося власне подружжя»[38, 109-110].

Коментуючи таку розлогу виписку, сучасний літературознавець слушно підсумував: «... успішне чи невдале сімейне життя людини є мірилом її власної долі. Тому віра героїв у виживання базується на любові до жінки. Це земне, людське почуття, не подібне до кохання пророка Осії, що взяв шлюб із повією й шукав у ній душевну гармонію. Падіння розпусниці не взяло гору над чистим, сильним почуттям чоловіка, який не тільки не звернувся до нещадних органів суду, а змирився з невірністю дружини і повернув її до свого дому» [38, 110].

Інтертекстуальний вимір сучасної компаративної парадигми, в структурі якої функціонує пов'язана з рецепцією і типологічна домінанта, чітко заявляє про себе чи не в кожному епізоді дослідження А. Печарського. Це засвідчує його роздум, що підводить сучасних філологів до підрозділу «Естетичні основи», завершуючи аналіз «Етнопсихологічних основ». У цьому контексті повчально важливо наголосити таке: «Плинність часу змінює суспільність, ідеологію, мистецько-культурну орієнтацію народу, але зберігає деяку психічну його однорідність у світовідчутті і характері, те колективне «несвідоме», що частково виражає *типові риси*, особливості окремої нації<...>. Саме ідея української нації в її релігійно-духовній, державній самореалізації була цитаделлю духа усєї творчості О. Туряньського, що в доборі матеріалу, нанизуванні цілих пластів образів-символів обумовлює етнопсихологічні основи в ліричному романі «Поза межами болю»»[38, 112].

Міжлітературна рецепція роману О. Туряньського і міжлітературна його типологія, в процесах яких миготять асоціації з творів І. Франка, одночасно чи згодом – з «Карпатської ночі» М. Ірчана, «Зірки» Б. Лепкого, «Заметілі» Р. Купчинського, – це інтелектуальні духовні операції, які вивершуються і виповнюються романами і типами Й. Рота. В його прозі «Втеча без кінця», «Готель Савой», «Марш Радецького», «Фальшива вага. Історія одного айхмістра», «Тріумф краси», «Погруддя цісаря», «Йов» впізнаємо знайомі вже типи: Карл Йозеф Тротта, його денщик Онуфрій, Ансельм Айбеншютц, Габріель Дан, Франц Ксавер Морштин, Вошивко Печеник, доктор Сковронек, пані Гвенделін, адвокат Лакотош, учитель Мендель Зінгер з дружиною Деборою, його сини Менухім, Шемара і дочка Мірям, а також писар-спекулянт Каптурак. Це також багатий галицький типаж, своєрідний типологічний реєстр, який справді пам'ятаємо ще з практики І. Франка.

Всі парадигми, жанрово-стильові візерунки Йозефа Рота репрезентують розмаїття від оповідань і новел до повчальних притч, змодельованих на біблійному матеріалі як «Йов»,

(поки ще не перекладений українською, але подібний задум виношує Т. Гаврилів) [53]. На думку сучасного інтерпретатора Йозефа Рота, «той писав про любов, і майже всі його твори – варіації на цю одну тему<...>. Ця тема, що не старіє і не зношується, так як зношується одяг, автомобіль і навіть книжка та людина. Не зношується мовна формула кохання, завше одна і та сама. Вона так само чинна, як і закони фізики, – сто, двісті і тисячу років тому. Він повторює і повторюється, двічі, тричі і більше разів, *розвиваючи* одні і ті самі сюжети<...>. Його герої мандрують з твору в твір, і може здатися, наче те, що ми читаємо, – посмертні нотатки габсбурзького клубу» [4, 7-8]. Ми щодо сказаного солідаризуємося з львівським письменником і перекладачем. З приводу чужого досвіду Т. Гаврилів влучно узагальнив себе і Рота: «Подорожую, бо цікавить нове. Не *чуже*, а *саме нове* (курсив наш. – Т. Д). Про це гарно сказав Йозеф Рот у передмові до книжки подорожніх репортажів «Білі міста». Я мандрую завжди в нове. Повертаючись, відчуваю, що й рідне сприймаю по-новому. Подорожуючи, пізнаю себе. В літературі все інакше. У ній важить подорож вигадкою, уявою, фантазією» [53].

Ось так через «наскрізні типи» героїв Івана Франка, через їх модифікації, трансформації в романному мисленні, потужно підсвіченому Йозефом Ротом, ми дійшли до наших сучасників-письменників, літературознавців і перекладачів. Один з них Тимофій Гаврилів повернув і мріє далі наближати нас до міжлітературної рецепції і типології в компаративістиці... А водночас через Рота і галицький топос – до українсько-австрійських і українсько-польських культурних взаємин.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Балакян А. Літературна теорія та компаративістика / Пер. з англ. Т. Михед // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 44-48.
2. Бас І. Художня проза Івана Франка. – К.: В-во А Наук України, 1965. – 312 с.
3. Богдан Лепкий в духовній історії України. – Тернопіль: Джура, 2006. – 128 с.
4. Гаврилів Т. Триумф кохання. Три "любовні" новели Йозефа Рота // Й. Рот. Триумф краси. Новели / Пер. з нім. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2006. – С. 7-12.
5. Горбач А. Українські мотиви у творчості Йозефа Рота // Сучасність. – 1965. – №3. – С. 54–61.
6. Гром'як Р. Орієнтації. Роздуми. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – 368 с.
7. Гуняк М. Новаторство поетики в повісті І. Франка "Великий шум" // Франкознавчі студії. Збірник наукових праць. Вип. 1. – Дрогобич: Вимір, 2001 – с. 12-19.
8. Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3-х т., Нкн. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. т. 1. – кн. 1. – 431 с.; т. 1., кн. 2. – 486 с.; т. 2. – 528 с.; т. 3. – 395 с.
9. Дзись Т. Міжлітературна рецепція, мотиви *Reiseliteratur*, Богдан Лепкий і Йозеф Рот: спроба типології з української перспективи // Міжнародні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – С. 93–112.
10. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – 334 с.
11. Жост Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури. Нариси з порівняльного літературознавства / Пер. з франц. О. Романової // Слово і час. – 2007. – № 5. – С.30-44.
12. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття. – Тернопіль: СПП "Астон", 2000. – 120 с.
13. Затонский Д. Йозеф Рот и его роман «Марш Радецкого» // Рот Й. Марш Радецкого. – М.: Худ. л-ра, 1978. – С. 5–24.
14. Ірчан М. Твори: У 2-х т. Т. 2. – К.: Дніпро, 1987. – 480 с.
15. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.

16. Костецька О. Жанрова система прози Богдана Лепкого в рецепції літературної критики 30-40 років ХХ ст. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004.-73 с.
17. Купчинський Р. Заметіль. Курилася доріженька: Повість зі стрілецького життя.– Львів: Каменяр, 1991.–175 с.
18. Лепкий Б. Твори: У 2 томах. Т.2. - К.: Наукова думка, 1997. - 693 с.
19. Літературна компаративістика. Вип.1. – К. ПЦ “Фоліант”, 2005. – 361 с.
20. Літературна компаративістика. Вип. 2. – К. ПЦ “Фоліант”, 2005. – 364 с.
21. Літературознавча енциклопедія. У двох томах / Автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.; Т. 2. – 624 с.
22. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: ВД ”Києво-Могилянська академія”, 2006.- 347 с.
23. Наливайко Д. Сучасна літературна компаративістика: аспекти й тенденції // Слово і час. –2007 № 5. – С.28-30.
24. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1998.– 135 с.
25. Пастух Т. Новаторство великої прози Івана Франка // Іван Франко. Вибрані твори.– К.: Видавничий дім ”In Юре”, 2006.– С. 1068-1076.
26. Петросаняк Г. Поетика художньої прози Йозефа Рота // Дис. канд. філол. наук. – Львів, 2001. – с.
27. Печарський А. Я. Поетика творчості Осипа Турянського. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2003.- 202 с.
28. Притолюк С. А. Романи Карла Еміля Францо за в контексті європейського роману виховання до кінця ХІХ ст. // Автореф. дис. канд. філол. наук. – Тернопіль, 2004, -20 с.
29. Рот Й. Бегство без кінця. Невыдуманная история. Роман. Пер. с нем., примеч. А. Белобратова. – СПб.: Дидактика плюс, 1996. – 189 с.
30. Рот Й. Білі міста / Пер. І. Андрущенко, вступ. ст. Ю. Бедрика. – К.: Смолоскип, 1997. – 213 с.
31. Рот Й. Готель “Савой”. Роман / Пер. з нім. Ю. Прохаська. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2006.– 148 с.
32. Рот Й. Направо и налево. Пер. с нем. А. Кантора. – Москва: Текст, 2004.–253 с.
33. Рот Й. Триумф краси / Пер. з нім. Т. Гавриліва. – Львів ВНТЛ-Класика, 2006. – 124 с.
34. Рот Й. Фальшива вага. Історія одного айхмістра / Пер. з нім. Ю. Прохаська. – Львів ВНТЛ-Класика, 2005. – 122 с.
35. Рот Й. Ціппер та його батько / Пер. з нім. Є. Попович // Всесвіт. – 1981. – №8. – С. 86–155.
36. Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури ХХ століття.– Тернопіль: ТДПУ, 1998.-388 с.
37. Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми / За ред. Р. Гром’яка.– Тернопіль: РВВ ТНПУ, 2006.-336 с.
38. Турянський О. Поза межами болю: Повість-поема; Син землі: Роман; Оповідання. – К.: Дніпро, 1989. – 335 с.
39. Ткачук М. П. Жанрова структура романів Івана Франка. – Тернопіль, 1996-123 с.
40. Тодчук Н. Роман Івана Франка “Для домашнього огнища”: Простір і час. – Львів: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 2002. – 204 с.
41. Франко І. Великий шум // Зібрання творів: У п’ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 19. – С. 208-318.
42. Франко І. Для домашнього огнища // Зібрання творів: У п’ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 19. – С. 7-143.
43. Франко І. Основи суспільності. Повісті із сучасного життя // Зібрання творів у п’ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 19. – С. 144-341.
44. Цибенко Л. Галицький топос австрійської літератури // Вікно у світ – К., 2000. – №2. – С. 137–157.
45. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні // Дмитро Чижевський. Філософські

- твори: У 4-х томах / За заг. редакцією В. Лісового. – Т. 1 – К.: Смолоскип, 2005 – С. 3-162.
46. Cybenko L. Literarische Landschaftswahrnehmung von Ostgalizien bei Joseph Roth // Незалежний культурологічний часопис. – Львів. – 1997. – №9. – С. 124
47. Joseph Roth 1894–1939. Ausstellung im jüdischen Museum Wien. Ein Katalog der Dokumentationsstelle für neue österreichische Literatur. - 1994 – 180 s.
48. Lexikon der deutschsprachigen Schriftsteller. VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, 1968. – 799 S.
49. Prokop-Janiac E. Miedzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne.–Kraków: Universitas, 1992.– 340 s.
50. Recepja literacka i proces literacki.Literarische Rezeption und literarischer Prozess. – Kraków, 1999. – 309 S.
51. Roth J. Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht. Kippenheuer&Witsch, Köln,1994. – 143 S.
52. Roth J. Reise nach Rußland. Feuilletons, Reportagen, Tagebuchnotizen 1919 – 1930. Hrsg. mit einem Nachwort von Klaus Westermann. – Köln Kiepenheuer&Witsch, 1995 – 294 S.
53. <http://www.gazeta.lviv.ua/articles/2007/06/05/23843/>

## ТВОРЧЕСТВО Е.И.ЗАМЯТИНА ГЛАЗАМИ ПОЛЬСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Евгений Иванович Замятин<sup>1</sup>, самобытный русский прозаик XX века, всю свою жизнь оставался «неудобным» для властей писателем, который боролся за творческую независимость и отстаивал свое право на самостоятельность мысли. Он считал, что настоящий художник должен быть «безумцем, бунтарем, еретиком»[11; 352]. И выбрал такой же путь, путь революционера в искусстве. Свой писательский долг он реализовал с помощью острой критики и горькой правды, обращаясь не к идеализированной, а реальной действительности. Может быть поэтому творчество Замятина до сих пор является актуальным и привлекательным, живым и многосторонним. С другой стороны, это привлекло к назойливой нагонке на писателя и, следовательно, к его аресту. С 1931 года по 1936 год ни один текст писателя не дождался печати в СССР. В советской литературе он был «*persona non grata*», но до конца остался верен себе и своим принципам.

После нескольких десятилетий молчания литературной критики о Замятине сейчас появились исследовательские работы, которые подробно анализируют его творчество и оригинальную технику повествования. В настоящее время многие теоретики литературы – русские и иностранные, в том числе и польские, называют его классиком русской прозы XX века, выдающейся личностью литературы 20-х и 30-х годов. Оказывается, что Замятин был не только одаренным писателем и драматургом, но к тому же оригинальным критиком и теоретиком литературы, переводчиком, издателем, учителем молодых литераторов и активным деятелем петербургской культурной жизни в первых годах после Октябрьской революции. Он является одним из важнейших звеньев, соединяющих русский модернизм с литературой 20-х и дальнейших лет.

Неудивительно, что и польские исследователи и теоретики литературы, переводчики проявили интерес к этой талантливой личности и к ее творчеству. В данной статье мы попытаемся сделать обзор наиболее значимых научных работ, относящихся к Замятину, в которых дается характеристика жизни и писательской деятельности художника, а также отметим перевод «Мы» Замятина на польский язык.

Начнем с обзора «Словаря русских писателей»[7; 104-106], изданного в Варшаве и 1994 году под редакцией Флориана Неуважного, профессора, доктора филологических наук, литературоведа, специалиста в области восточнославянской и украинской литературы из Варшавского университета. В словаре фамилия Замятина упоминается несколько раз. Здесь дается краткая биографическая статья, которая представляет литературные достижения писателя. Рядом с заглавиями художественных произведений (рассказов, повестей, романа-антиутопии, драм) перечислены важнейшие публицистические тексты, помещенные в сборнике эссе и

1 Е.И.Замятин (1884 - 1937), прозаик. Уроженец Тамбовской губернии.

Его творчество было многообразно в жанровом отношении: романы, повести, новеллы, рассказы, сказки, чудеса, драмы... Человек высочайшей культуры, один из самых образованных людей своего времени. Стал одной из самых заметных фигур в российской литературной жизни. Оказал влияние на литературную группу «Серапионовы братья», с которой был творчески близок. Более подробно смотри об этом в: [15]

публицистических очерков в томе «Лица», изданным в 1967 году в Нью-Йорке. В биографии прозаика мы находим также попытку определить литературные инспирации Замятина, среди которых как наиболее существенны отмечены рассказы А. Франца и романы Ф.М. Достоевского («Братья Карамазовы», «Бесы», «Преступление и наказание»). Роман «Мы», согласно автору статьи, является самым известным произведением писателя.

Фамилия Замятина прозвучала и в других статьях словаря: в пароле «дом искусств» - название русской организации деятелей литературы и искусства, в которой он исполнял функцию члена Высокой рады, и в пароле «тамиздат», так как это понятие появилось и стало эпизодически функционировать в 20-х годах при случае травли «живых» писателей, между прочим Замятина и Пильняка.

В словаре характеризуется также силуэт русского литературного критика, Олега Михайлова, благодаря хлопотам которого в СССР были изданы некоторые произведения Замятина и других писателей-эмигрантов.

В свою очередь профессор Тадеуш Климович, член Польской Академии Наук, историк русской литературы, специалист в области русской литературы XX века из Вроцлавского университета, в «Путеводителе по современной русской литературе и ее окраинах (1917-1996)»[3; 741-743], изданном во Вроцлаве в 1996 году, помещает небольшое сведение о писателе, ссылаясь на слова Анны Гильднер, самого известного польского исследователя жизни и творчества Замятина. В основном Климович перечисляет произведения Замятина вместе с годом их издания. Здесь почти отсутствуют критические комментарии о творчестве писателя. Как представляется, у Климовича прослеживается слишком селективный подход к биографическим данным о Замятине, в результате чего в книге дается очень сжатая и поверхностная версия биографии прозаика-инженера. Здесь особенно подчеркивается принадлежность Замятина к русским эмигрантам.

Раньше, в статье «Серapiоновы братья», Замятин упоминается исследователем как член этой писательской петербургской группировки и участник семинаров, наряду с К. Фединым, Л. Лунцом, М. Зощенко, В. Ивановым и другими лучшими писателями молодого поколения. Краткость и лаконичность статьи о Замятине, по всей вероятности, обусловлена характером справочника, автор которого хотел представить польскому читателю лишь общие сведения о русских писателях после 1917 года и характерных явлениях русской действительности. Лексикон состоит из двух частей. В первой рассматриваются понятия, помогающие раскрыть специфику русского менталитета (например, *чека*, *алкоголь*, *гомо советикус*, *гомосос*, *ностальгия* и другие) и исторического процесса развития современной русской литературы (например, *Лианозово*, *имажинизм*, *эмиграция*, *попутчик* и так далее).

Анджей Дравич<sup>2</sup> (1932-1997) - пропагандист русской культуры и литературы в Польше, который боролся со стереотипами, выросшими на польской почве вокруг России и русских, в учебном пособии «История русской литературы XX века» дал четкую характеристику русской прозы 20-х годов. Подробному анализу подвергается здесь термин «орнаментальная

<sup>2</sup> А. Дравич – профессор, литературный критик, эссеист, историк русской литературы, переводчик, связанный с “Tygodnikiem Powszechnym”; оппозиционный деятель в 60-х и 70-х годах; научный сотрудник Варшавского и Ягеллонского университетов, член Польской Академии Наук; издатель Воспоминаний Надежды Мандельштам, автор Советской литературы 1917-1967 годов, научного пособия История русской литературы 20 века, первой польской монографии о М.Булгакове (Мастер и дьявол), а так же ряда других работ: Другая Россия, Спор о Россию, Поцелуй на морозе; переводчик между прочим Б. Окуджавы, А. Платонова, М. Булгакова, Венедикта Ерофеева; издатель рассказов и повестей М. Зощенко. См. об этом: [14]

проза», названный Воронским в журнале «Красная новь» «неореализмом» [1; 212]. Родоначальником новой прозы, пишет польский исследователь, являются Замятин, Ремизов и Белый [3; 741-743], опирающиеся на литературную традицию Лескова и Гоголя.

Дравич пытается найти причины возникновения нового литературного течения и определить ее отличительные черты. Используя слова писателя, он объясняет потребность создать новые формы выражения: «Сегодня нужны автомобили, аэроплан, мелькание, лет, точки, секунды, пунктиры. Старых, медленных, дормезных описаний нет: лаконизм – но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова[...] и синтаксис становится эллиптичен, летуч, сложные пирамиды периодов разобраны по камням самостоятельных предложений. В быстроте движения канонизированное, привычное ускользает от глаза: отсюда – необычная, часто странная символика и лексика. Образ – остр, синтетичен, в нем – только одна основная черта, какую успеешь приметить с автомобиля» [12; 391-392].

Литературный критик указывает на существенную роль Замятина в формировании «неореализма», а в дальнейшем дает биографическую справку, в центре внимания которой нашлась, кроме информации о художественной деятельности «гроссмейстера литературы» [4; 13], попытка определить писательскую манеру Замятина. В тексте Дравича Замятин представлен как независимый писатель, анархист-пантеист, скептик с чувством юмора и одновременно пронизательный критик, талантливый аналитик тогдашней литературной ситуации. Критик пишет также о интересе писателя к двум противоположным понятиям: *энтропии*, отождествленной со всяким маразмом, застоем, и *энергии*, то есть бесконечной революции, понимаемой в философском смысле. Роман «Мы» - это реализация теоретических взглядов писателя-еретика в конкретной политико-общественной обстановке в вымышленной художественной вселенной. Дравич отмечает, что этот роман положил начало антиутопиям, затрагивающим антитоталитарную проблематику – между прочим антиутопии «Новый прекрасный мир» О. Хаксли и «1984» Дж. Оруэлла, и стал поводом травли писателя, а в результате - причиной его исключения из Союза писателей.

Польский исследователь, как один из немногих, замечает, что понятие *отмалчивания* стало функционировать в советской действительности после кампании против «аполитических» писателей, таких как Замятин и Пильняк, и что разрешение Сталина на выезд Замятина из СССР является фактом беспрецедентным.

В лексиконе «Кто есть кто в России после 1917 года» И. Смага и Г. Пшебинда помещают небольшую, информативную словарную статью об авторе первой, с точки зрения жанра, антиутопии. В статье, наряду с обзором литературных достижений Замятина, подчеркивается значение для творчества писателя его политехнического образования и поездки в Англию с целью строить русские ледоколы. Учитывая безупречные манеры и высокое образование Замятина, в литературной среде его звали «англичанином» - отмечают авторы статьи. Далее следует сообщение об активном участии писателя в культурных предприятиях Горького и тематике, затронутой в избранных произведениях («Пещера», «Мы» и «Огни святого Доминика»). Относительно романа «Мы» выражено мнение, согласно которому это произведение отличается высшими художественными ценностями по сравнению с антиутопией Оруэлла «1984» [8; 325]. Как и в других биографиях, здесь отражены проблемы с публикацией замятинской антиутопии в советской России. Однако факт, что в Париже

писатель не поддерживал контактов с политической эмиграцией и до конца своей жизни сохранил советское гражданство, польский читатель найдет далеко не во всех литературных энциклопедиях.

С другой перспективы на личность Замятина посмотрел доктор исторических наук М. Смолен в учебнике «Потерянные декады. История СССР 1917-1991». Историк причислил Замятина - рядом с Есениным, Бабеелем и другими, к группе самых главных *писателей-попутчиков*.

Среди произведений писателя исследователь упоминает антиутопию «Мы», которую считает первым великим достижением советской прозы, пользующимся признанием и успехом в кругу мировой литературы. Смолен утверждает, что Замятин был первым писателем, который «заметил начало новой эпохи, угрожающей культуре и свободному творчеству»[9; 126], вещим философом, который пытался ответить на вопрос: что произойдет с человеческой жизнью, если она станет подвергаться полному контролю государственным аппаратом; что случится с литературой, если лишить ее правды и свободы, и подчинить чисто утилитарным целям. Историк находит также сходство между Замятиным и К. Малевичем в подходе к искусству. В дальнейшем, рассматривая эмиграционную литературу, он констатирует, что почти все выдающиеся поэты, исключая В. Ходасевича, М. Цветаеву, В. Иванова и К. Бальмонта, остались в СССР, а выдающиеся прозаики, в том числе А. Куприн, И. Бунин и Е. Замятин, уехали из Советской России.

В монографии историка русской литературы, специализирующегося в современной и фантастической прозе, профессора, доктора филологических наук из Лодзинского университета Татьяны Степновской, одна из глав посвящается Замятину, его антиутопии «Мы» в контексте ее связи с концепцией *нового человека*[10]. Здесь дается анализ образа государственного строя представленного в романе и его соотношение с советской действительностью, упоминаются революционные взгляды писателя, а также его бескомпромиссная, отважная критика пороков и злоупотреблений советской власти. Исследователь, ссылаясь на Л. Геллера, отмечает, что Замятин не боялся системы, а наоборот, система боялась Замятина[9; 86], поскольку несмотря на усилия не могла подчинить себе «живого» писателя, который не боялся задавать отважные вопросы: «почему?» и «что дальше?», устремленные в будущее.

Проблема жанра антиутопии и ее поэтики, а также литературные инспирации, которые значительно повлияли на замятинское произведение, нашли свое отражение в рассматриваемой научной работе. Упоминается теория эволюции К. Дарвина, термин эволюционизм и их корреляция с научно-фантастической прозой, а также фамилия Уэллса, из творчества которого черпал Замятин. Согласно словам исследователя о новаторстве последнего в области русской литературы свидетельствует не только оригинальная писательская манера, но также его особый подход к достижениям науки, которые были исходным пунктом творческих поисков русского прозаика, толчком к размышлениям о человеке и о будущем, вылившихся в антиутопию. Другим толчком к созданию текста была окружающая писателя действительность и беспощадность коммунистической системы, которая проявлялась во всех аспектах человеческой жизни. Степновска пытается найти соответствия между событиями, происходящими в тогдашнем Советском Союзе, и реалиями, представленными в тоталитарном, но отвлеченном художественном мире Д-503.



Одновременно историк литературы рассматривает в работе к биографическим мотивам автора «Мы». Он указывает революционное прошлое писателя-еретика, который какое-то время был большевиком, революционным активистом<sup>3</sup>. Благодаря этому сложность позиции, с которой пишет антиутопист, не сужается и не становится плоской, однозначной.

Несомненно, важным достоинством этой работы является богатая библиография и сноски на научные работы исследователей, пользующихся общим признанием в области теории и истории литературы, истории или философии. Среди самых важных необходимо отметить, например работы М. Чудаковой, А. Валицкого, М. Любимовой и Л. Геллера.

В свою очередь монография Анны Гильднер, профессора Ягеллонского университета, полностью посвящена творчеству и жизни Замятина. В печатном виде «Проза Евгения Замятина» появилась в 1994 году. Она состоит из шести глав. Каждая из них сосредоточивается на избранных произведениях, которые изображают определенный аспект мировоззрения писателя, эволюционный путь его творчества. Звеном всех глав есть категория пространства, которое функционирует у Замятина в разных вариантах. Согласно А. Гильднер в очередных моделях пространства изменяется концепция времени, повествователь, герой и язык [2]. Что больше, пространственные отношения влияют на способ изображения героев, учитывая так внешний вид, как и нравственную характеристику персонажей.

Эта работа не содержит точной презентации и интерпретации философско-эстетических взглядов Замятина, поскольку, как отмечает автор, на эту тему уже возникли научные тексты – монографии и статьи европейских исследователей литературы<sup>4</sup>. Польский исследователь сосредотачивает свое внимание на исчерпывающей биографии писателя и тщательном анализе текстов с точки зрения категории пространства. Кроме того в работе мы найдем главы, посвященные различным другим научным проблемам: пространство революции и тоталитаризма, топос острова, образ провинции в прозе Замятина, особенности сюжета и форм повествования. Они представлены добросовестно, интересно, достаточно объективно. В состав библиографии входят тексты Замятина и работы русских, американских и европейских филологов, философов и историков. На диссертационную докторскую работу Гильднер ссылаются все польские исследователи, занимающиеся творчеством Замятина.

Последним текстом, о котором следует упомянуть, есть статья выдающегося польского историка русской литературы XX века, профессор Янины Салайчиковой. Интересным может показаться факт, что статья о «Мы» издается в „*Studia Rossica Posnaniensia*” в 1988 году, то есть в году первой публикации романа в России, после 60-и лет молчания. Рассматриваемый научный текст под заглавием «К вопросу о литературном эксперименте» в русской советской прозе двадцатых годов. Роман Е. Замятина «Мы» как антиутопия», сосредоточивает внимание на новаторских чертах романа и воплощении эстетических взглядов Замятина в «Мы». В нем «указываются русская родословная утопии [...], - пишет в резюме на русском языке Салайчикова, - а также генезис, истоки и конкретные идейные и структурные признаки, подтверждающие принадлежность «Мы» к жанровому инварианту дистопии»[6; 104]. К тому же анализу подвергаются следующие категории: фабула, конфликт, художественная действи-

3 Т. Степновска, вслед за М. Любимовой, подчеркивает значимость влияния жены, Л. Усовой, ее политической деятельности и революционных взглядов, на формирование мировоззрения Замятина [10; 81-84].

4 А. Гильднер упоминает работу L. Schefflera *Zamjatins Konzeption vom zeitkritischen Schriftsteller*, S.J. Laytona *Zamjatins Neorealizm*, Kaspera *Die Evolution des Literaturverstandniss von Evgenij Zamjatin* и другие. [2; 27]

тельность, повествование и герой. Подчеркиваются заслуги Замятина в становлении жанра антиутопии, новаторство философско-эстетических взглядов писателя и его пристрастие к литературным экспериментам, которые наиболее полно отразились в романе.

Подытоживая статью, Салайчикова указывает на синкретизм как существенную черту произведения «Мы», к которому относились и на которое опирались позднейшие антиутописты, в том числе известный пропагандист жанра антиутопии Дж. Оруэлл. Историк литературы справедливо замечает, что «*Англичанин*» из *Лебедяни*[2; 5] был оригинальным прозаиком, сочетающим элементы символизма и авангарда, и талантливым теоретиком литературы, повлиявшим на русский неореализм 20-х годов. Согласно моему мнению, этот научный труд заслуживает особого внимания всех тех, кто серьезно занимается антиутопией «Мы».

Наконец несколько замечаний о переводе антиутопии «Мы»[13] на польский язык, автором которого является А. Поморски. Следует отметить, что перевод Поморского является единственным на польском издательском рынке. Переводчик дает небольшое вступление к тексту, где знакомит польского читателя с до сих пор неизвестным ему русским писателем. Вскоре оказалось, что изданная в Варшаве в 1989 году книга стала пользоваться огромным успехом в кругу польских читателей, которые уже встретились с жанром антиутопии при случае издания романа Оруэлла. По сей день книгу Замятина можно приобрести в хорошо снабженных польских книжных магазинах, не исключая возможности покупки «Мы» с помощью Интернета.

Подводя итоги, следует отметить, что данная работа не исчерпывает полностью темы, однако дает общие сведения насчет интереса польской науки, то есть филологии, истории и философии, к творчеству Замятина. Живой интерес исследователей к нему еще раз подтверждает насколько интересным и новаторским писателем был Замятин, если современные ученые, в том числе польские, все занимаются его творчеством - публицистическими и художественными текстами, и находят новые перспективы интерпретации, которые считают достойным внимания и подробного анализа. Это неудивительно, поскольку «сегодня Замятин входит в XXI век как наш современник, - констатирует Ст. Никоненко, - чье творчество не утратило ни своей актуальности, ни красок, ни жизненной силы»[5; 18].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Drawicz A., *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, Warszawa 1997.
2. Gildner A., *Proza Jewgienija Zamiatina*, rozprawa habilitacyjna, Kraków 1993.
3. Klimowicz T., *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917-1996)*, Wrocław 1996.
4. Михайлов О., *Гроссмейстер литературы*, [в:] Е.И.Замятин, *Избранные произведения*, том 1, Москва 1990.
5. Никоненко Ст., *Замятинская улыбка*, [в] *Антология сатиры и юмора России XX века, Е.И.Замятин*, том 28, Москва 2003.
6. Sałajczykowa J., *Z problematyki eksperymentu literackiego w rosyjskiej radzieckiej prozie lat dwudziestych. Powieść E. Zamiatina My jako utopia odwrócona*, [w:] *Studia Rossica Poznaniensia*, Vol. XIX, Poznań 1988.
7. *Słownik pisarzy rosyjskich*, pod red. F. Nieuważnego, Warszawa 1994.
8. Smaga J., Przebinda G., *Kto jest kim w Rosji po 1917*, Warszawa 2000.
9. Smoleń M., *Stracone dekady. Historia ZSRR 1917-1991*, Warszawa 1994.

10. Stepnowska T., *My Jewgienija Zamiatina i koncepcja „nowego człowieka”*. *Wizje przyszłości cywilizacji umysłów zniewolonych*, [в:] *Heretycy i prawomyślni. Rosyjska proza fantastyczna po roku 1917 wobec koncepcji „Nowego człowieka”*, Łódź 2001.
11. Замятин Е.И., *Я боюсь*, [в:] Е.И.Замятин, *Избранные произведения*, том 2, Москва 1990.
12. Замятин Е.И., О литературе, революции и энтропии, [в:] Е.И.Замятин, *Избранные произведения*, том 2, Москва 1990.
13. Zamiatin E., *My*, tłumacz. A. Pomorski, Warszawa 1989.
14. <http://encyklopedia.interia.pl/haslo?hid=134345>;
15. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Andrzej\\_Drawicz](http://pl.wikipedia.org/wiki/Andrzej_Drawicz)
16. <http://www.krugosvet.ru/articles/69/1006936/1006936a1.htm>
17. <http://www.tstu.ru/win/kultur/literary/zam/titul.htm>

## РОСІЙСЬКА ЖІНОЧА ПРОЗА КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ У БОРОТЬБІ ЗА КАНОН

Загальним місцем у міркуваннях про особливості сучасного літературного процесу є різного кшталту «спортивні» порівняння і співставлення, що натомість актуалізують змагальний момент існування сьогочасної красної писемності (а це знаково уже само по собі). Не менш показовим виявляється підкреслений у такий спосіб ієрархізуючий характер будь-якого узагальнення, відповідно до котрого практики канону постають не лише результатом змагання, але й самим неперервним суперництвом «достойних серед рівних». В цьому силовому полі актуалізується й вельми примітне твердження російського книжкового оглядача Семена Дамзера про те, що «сучасні французькі письменники виступають як спортсмени: у чоловіків свій залік, у жінок – свій, окремий» [25, 5]. Насамперед перед нами фіксація елементу конкуренції, що він притаманний книжковому ринку як і будь-якій структурі капіталістичного ринку; а отже, маємо особливості видавничих стратегій/практик як акта репрезентації. Але не менш цікавим постає підкреслена в жарті Дамзера ідея свідомої маргіналізації (і йдеться як про наявність дискримінації, так і про необхідність заохочування) того чи іншого соціокультурного і власне літературного явища через акцентуацію певних його, явища, особливостей (тут – гендерних). Жіночий текст за таких умов репрезентації взаємодіє з каноном переважно в якості непослідовної стратегії творення сексуальних розбіжностей. Натомість за межами питання полишається чи не найголовніше: не просто відтворення жіночим твором практик сексуальної розбіжності, а репрезентація її – розбіжності – складних зв'язків із гендером і певними способами влади. Наразі поза межі «змагального» контексту канону потрапляє й проблема протиріччя в непослідовних формаціях (таких як, скажімо, фемінізм), котра у свою чергу призводить до появи радикальних/нових репрезентацій (щодо жіночої прози то тут йдеться про «вчитування гендеру» у культурні тексти, котрі раніше сприймалися як гендерно нейтральні; «забруднення» стратегіями сексуальної розбіжності як політичного акту (стать є всюди!) «безгендерних» сфер, насамперед, мистецтва тощо).

Коли говорять про функціональні рівні літературних значень, то мають на увазі, по-перше, загально прийняту класику, по-друге, ту групу літературних авторитетів, яку зазвичай називають «живими класиками» і – на остаток – певні вузько групові формації. До останньої групи відносяться (а разом із тим так себе і позиціонують) «молоді», «нові», «революційні» автори. Динамічність другої і третьої групи, переходи і взаємопроникнення всіх рівнів визначає зміст літературного процесу. У недвояких умовах розвитку сучасного літпроцесу основним визначальним якості тексту стає не власне повідомлення, а інформаційний канал, через який його отримує реципієнт. А отже художня значимість і цінність літературного твору послідовно підміняються репутацією автора у відповідній культурі (звідси й заострення полеміки навколо понять «жіноча література», «гомосексуальна література» чи «література молодих»). Само про цей поза-літературний компонент літературної діяльності міркує критикиня Олена Черняєва в бесіді з жінкою-прозаїком Іриною Полянською, коли говорить про

«враження, відповідно до якого однієї літератури на сьогодні не досить – важливим є тип твоєї літературної поведінки, творча стратегія, скерована на успіх» [36, 251]. Важко не погодитися з російським критиком, якщо визнати за аксіому те, що творення і відтворення культурного простору творить і відтворює простір соціальний. Разом з тим, постструктуралістське переосмислення функції автора як інтерпретатора тексту і – більшою мірою – примат критичного дискурсу соціології (політекономіки) літератури, котрий закріпив за тим/тією, що пише функцію посередника між текстом в цільовою/референтною групою, провокує ситуацію, в якій літературна стратегія «автора, що інтерпретує» є натомість характеристикою «переміщення» дискурсів всередині суспільства. Авторська стратегія того чи іншого літератора як суто присвоєння/перерозподіл символічного капіталу (так само як і соціальних вартостей) не завжди виступає актом свідомого формування письменницького іміджу (оскільки свідомо чи ні, але будь-яка людська діяльність організована уявленнями особистості). Однак всякий поведінковий акт літературного побуту (а наразі це і критичний чи художній твір, і «неформальне» висловлювання) – це реакція на зовнішній стимул, легітимована традицією чи протиставлена їй. Так, в середині минулого століття американський літературознавець Кенет Берк впевнено стверджував, що всякий твір «обирає якусь стратегію щодо ситуації» [4, 31]. Літературна стратегія в такого сенсі складається з оцінки і структурування ситуації літературного побуту, а також наступної реакції на неї. Визначаючи поняття «авторська стратегія», російський філолог Михайло Берг, наочно посилається на протиставлення «концепту» і «плану» в роботах Жіля Дельоза і Фелікса Гватарі [26, 25–47]. «Якщо концепт – це подія, – пише Берг, – то план – це абсолютний горизонт подій. Якщо ж концепт – це акт думки, то план – це образ думки і вмістилище різних концептів. Говорячи про авторську стратегію, ми маємо на увазі процедуру вибору концептів з можливих варіантів, котрі передбачає план» [19, 176]. За подібних обставин категорія «письменницький імідж» наближується до значення поняття з галузі соціології культури «ігрова модель авторської поведінки», тобто наголос припадає на односпрямованість впливу, а також містифікаційний та маніпулятивний характер дії. Визначення літературної стратегії/формування письменницького іміджу тої, що пише на пострадянському просторі тим важливіший, що в межах жіночої прози як соціокультурного феномену саме ця, поза-літературна (умовно кажучи) сфера діяльності є засобом досягнення легітимності у соціокультурному просторі.

Існує певний тип висловлювань – в лінгвістиці їх прийнято називати перформативними, – які при артикуляції за замовчуванням містять в собі соціальну дію. Отож коли російська письменниця Світлана Василенко говорить про те, що «в слові “письменниця” є якість зниження, чи не так? За словом відразу встає таки собі образ дитячої письменниці, ну типу Марії Прилежаєвої з оповіданнями про Леніна» [16]; коли в своїх автобіографічних нотатках Людмила Петрушевська приструнює себе «Не втрачати обличчя! Я російський письменник!» [35, 228] і послідовно позначає свою автогероїню словом «автор» (плюс дієслово, що вимагає займенника третього особи); коли раз за разом скеровує своїх співрозмовників поетка Тетяна Бек, акцентуючи словосполучення «жіноча проза» показовим «так звана» чи «нібито окремий феномен» [18; 312, 505, 524]; а письменниця Марія Рибакіна зазначає: «У кожного, хто пише можуть бути певні ускладнюючі обставини: і національність, і зовнішність...» [32], йдеться не тільки і не стільки про особисті і особистісні уподобання тієї чи іншої авторки. Наразі

маємо уявлення про соціальний і культурний акт: свідоме позиціонування жінки, що пише в якості суб'єкта і об'єкта в колі проблем, актуалізованих «жіночим питанням». Закономірно: найбільш болісним пунктом стратегії пострадянської авторки є категорія «жіночого»: найчастіше саме по відношенню до даного концепту структурують свою поведінку письменниці, які виходять у публічний простір (особливо це помітно в Росії наприкінці 90-х, у часи «жіночого літературного буму»). Йдеться про те, дедалі більше у сучасній культурі (в тому числі й перш за все, популярній) спостерігаємо ситуацію, якщо запозичити термін психоаналітиків, контрпереносу (тобто перенос аналітика на свого пацієнта) щодо категорій «жіноче». А ближче до начала 2000-х років при характеристиці «контрпереносу» з виразною впевненістю можна говорити про культурне знецінення, пов'язане із розповсюдженням і про те саме «забруднення безгендерного простору», про яке вже йшлося. Складається враження, що кожна жінка без винятку є творцем жіночого тексту, а специфіка текстуального прочитання зумовленою тим, що розуміє критик чи дослідник під категорією «жіноче», неначе самоідентифікації жінки-автора за «статевою ознакою» потребує сам факт жіночої творчості. Французька жінка-прозаїк Поль Констан, розмірковуючи над специфікою створюваного наприкінці ХХ століття публічного іміджу жінки-письменниці, помічає дражливу невідповідність: «Від письменника-чоловіка не вимагають, аби він визначив свою творчість, виходячи з своєї статі, не вимагають самовизначення як чоловіка, що пише, ніхто не намагається знайти в його чоловічому естві самі корні його бажання творити. А у жінки повсякчас питають, питають настирно, нібито у сліпучому пориві творчості жінка затьмарює письменника, нібито над її творчістю безповоротно володарює її всеохоплююча жіночість, підкреслюючи тим самим її статева суть, чи, навпаки, вона, ця творчість, відкидає жіночість, що також є символічним» [30]. Здається, власне про це писала на початку 90-х років росіянка Ніна Габріелян, коли зазначала, що жорсткий розподіл літератури на «чоловічу» і «жіночу» вміщує у собі небезпеку вульгаризації [24, 102]. Російський критик Тетяна Москвіна (вона ж є авторкою роману «Смерть – це всі чоловіки», звинуваченого критикою в зайвій/кон'єктурній «гендерності» [21]), аналізуючи активацію чоловічого в російській культурі початку 90-х років, доходить парадоксального (ба закономірно – це залежить від мотивації судження) висновку: «А справжнім чоловіком виявилася письменниця Тетяна Толстая, яка випустила в світ роман «Кись» [33, 300]. Та ж Москвіна комплементує Петрушевську: «Видатний розум письменниці, вже, здається, повністю вільний від жалюгідних обмежень жіночого існування» [33, 322], продовжуючи сталу традицію андроцентричної оцінки жіночого тексту, і с подібних критичних позицій жіноча креативність завше вторинна, бо опосередкована ідентифікацією з бажанням «чоловічої фігури». Прозаїк і драматург Ніна Садур (котра, до речі, свого часу увійшла до складу феміністичних «Нових амазонок») зауважує: «Я відношу поняття “жіноча проза” до віянь моди і добачаю в ньому дискримінацію. Я б жіночу прозу оцінила як якесь зведення рахунків з чоловіками» [42]. Цікаво, що далі в бесіді авторка фактично дає визначення соціокультурному феномену жіночої прози, співвідносячи його із власним творчим методом: «Звичайно, всяка творчість, і моя в тому числі, не може бути не забарвленою статтю. Я жінка і досліджую світ наданими мені можливостями» [42]. Отже, детально усвідомлюючи свій авторський стиль як гендерно маркований, відома письменниця не бажає бути названою в категорії, яка вміщує ад'єктив «жіноче». Ольга Славнікова, яка

доброзичливо і вдумливо ставиться до жіночої прози як критик і спрямовую свої художні твори на репрезентацію жіночої суб'єктності, коли заходить про визначення жіночої прози (в інструментальній якості) однозначно скептично налаштована: «Я вважаю, що суто жіночого досвіду при всій його емоційній насиченості для літератури недосить. Най це когось шокує, але нашої сестрі письменниці варто спочатку стати безстатевою істотою – і тільки потім, уже збоку, можна повертатися до гендерної специфіки» [39, 116]. В основі таких маніфестацій – не стільки відкидання письменницями непопулярної «жіночої теми» (тай і про непопулярність її наприкінці 90-х говорити уже не доводиться), скільки спроба запобігти редукації літературної стратегії авторки до однієї «взірцево-показової» теми/проблеми (канонічна вона чи культурно альтернативна тут наразі не має великого значення). Втім, парадоксальним виявляється те, наскільки легко і – часто-густо – наскільки точно (пост)радянська літературна критика маркує категорією «жіноча література/проза» творчість письменниць, які часто уже надійно увійшли у Великий художній канон та котрі не вважають себе «жіночим авторами», свідомо не продукують і не репрезентують «гендерні маркери» щодо своїх текстів (хрестоматійним прикладом такого стану речей є, напевне, уже згадувана у її «мужності» Тетяна Толстая). Нерідко така «класифікація» базується виключно на факті біологічної статі автора і популярності гендерної проблематики в актуальній красній писемності, однак не виключенням є і час від часу актуалізований структурний момент: жіночого прозаїка (від «жіноча проза») «вираховують» з суми жіночого досвіду як стильового компоненту тексту і досвіду жіночої травми як заявленої тематики твору. Літературна стратегія жінки-прозаїка за таких умов, безумовно, впливає на специфіку рецепції відповідних творів, адже авторська стратегія у такому випадку полягає, окрім іншого, по-перше, у виборі і способі демонстрації свого письменницького іміджу (і належній йому манері поведінки), а по-друге, в більш-менш чіткій орієнтації на визначене читацьке коло, артикуляції пріоритетних критеріїв оцінки для того чи іншого твору. Не варто забувати також, що автор виступає повноправним членом референтної групи (разом із читачем), що є відповідальною за легітимацію тексту. Отож те, чи займе автор пасивну роль щодо функціонування своїх текстів чи активно увійде в процеси виробництва репутацій і канонів, багато в чому визначить подальшу інтерпретаційну долю конкретного твору (а отже, і механізми його, твору, взаємодії з категорією «культурного канону»).

В літературний процес 1990-х твори, позначені жіночим авторством входять під рубрикою «жіноча проза» плюс «інша проза», «нова проза», «новітня проза», підкреслюючи тим самим свій маргінальний щодо офіційної літератури характер і всіляко акцентуючи, за словами відомих російських фемінологів, «право на свій “третій шлях”» [37, 96], тобто свою альтернативність в заданім культурнім контексті. Чому саме про жінок-авторок найчастіше говорять у зв'язку з механізмами «позитивної дискримінацією» і практиками «розхитування канону»? Жіноча проза як цілісний художньо-естетичний і соціокультурний феномен формується в процесі освоєння жінками публічного культурного простору і легітимації в ньому гендерно маркованих культурних практик і в першу чергу, маргінального за визначенням жіночого досвіду. «Коли чоловік пише про чоловіків, він пише про людське взагалі; коли жінка пише про жінку, вона творить жіночу літературу» [30], – озвучує звичну критичну рецепцію жіночого твору французька письменниця Поль Констан. І питання тут

більш значуще за цементований пріоритет «літератури загальнолюдських проблем» (саме цю категорію зазвичай протиставляють жіночій прозі) над вузько-спеціально-тематичними текстами. Популярний пізньорадянський критик вдало уподібнює цю рису жіночої прози дитячій грі у луно: «Героїня встала б посередині землі і закричала: Я слабка. Я жінка і хочу любити! Хочу, щоб мене любили! І серце читачки відгукнеться: Били! І мене!» [46, 63]. Йдеться не лише про те, що читацька аудиторія жіночої прози – переважно жіноча аудиторія, а отже вона спроможна артикулювати і реагувати на, скажімо так, досвід гендеру (детальніше про це ми поговоримо, коли йтиметься про феномен жіночого читання). Зокрема маємо тут указівку на механізми репрезентації жіночої суб'єктності (і відповідні до них зображувальні засоби): а саме, неодмінним фактором конкурування жіночої ідентичності у тексті, який є маркований в якості жіночого, є свідомо апеляція до внутрішнього жіночого досвіду. За таких умов «грав луно» обертається успішним, більш того – чи не єдино можливим засобом перевести маргінальне в центр, а отже і деконструювати опозицію як таку (за Жаком Деридо). В свою чергу наріжним каменем легітимації жіночих практик в межах Великого канону стає категорія самоідентифікації, а становлення жіночого тексту розглядають в якості акта політичного, спрямованого на модифікацію існуючих патріархатних структур. Таким чином, вельми актуальним постає питання про творчі стратегії, що ними прислуговується авторки і що вони співвідносяться з концептом «жіноча проза». Саме про таке переломлення категорії жіночого авторства в світлі виробництва репутацій і канонів пише мистецтвознавка Лінда Ночлін в класичній феміністичній праці «Чому не має визначних художниць?», коли з'ясовує, що «наполягаючи на інституціональних, тобто суспільних, а не індивідуальних чи приватних передумовах художньої творчості, ми отримуємо дослідницьку модель потенційно широкого застосування» [12, 176].

Говорячи про канон, ми говоримо про комплекс зовнішніх по відношенню до художнього твору історичних обставин, суспільних зв'язків та власне історико-літературних процесів (звичайно, якщо не належимо до послідовників теорії самоканонізації тексту Гарольда Блума). Формування і перегляд канону (в значенні «літературна традиція») відбиває виключно ідеологічну боротьбу, а не органічні естетичні перетворення – такою є опорна конструкція представленої теоретичної моделі. Орієнтуючись на подібну описову схему [Див.: 2; 34], можна стверджувати, що канон не нав'язує жодного визначеного набору цінностей, але сприяє «напрацюванню» цінностей і орієнтацій серед ціннісних систем, котрі знаходяться у стані суперництва. Соціальна основа і значущість каноноформування очевидні тією ж мірою, якою безсумнівним є прагнення кожної соціокультурною групи (в тому числі і гендерної) декларувати ті чи інші інтереси, що слугують вираженню її – групи – статусу і «працюють» на підтримку її єдності. Процеси виробництва канону відтворюють більш-менш сталі структури соціально-політичної влади, формуючи у такий спосіб набір текстів не стільки репрезентативний, скільки ієрархічний. Простіше кажучи: формування культурними елітами художнього канону є невід'ємним від його, канону, ідеологічного (де ідеологія – уявлене ставлення до реального даного) присвоєння. Ключовим моментом каноноформування виступає за таких умов ідея власних стосунків, а точніше – перерозподіл поля впливів і влади (в раннім фукіанським значенні поняття). Канон у свою чергу постає певною легітимізуючою основою культурної і політичної ідентичності, єдиного потрактування про походження,



котре узаконює владу на основі спеціально відібраних текстів. Звідси й критика вибіркового характеру канону, його расового і статевого «виключення»: ідея творення альтернативного канону (ініційована жіночими і етнічними студіями, аналітичними підходами в руслі нового історизму – так звана «школа непокори» [Див.: 9; 6; 5; 3; 1]) ґрунтується на скасуванні культурної гегемонії європейської традиції, влади “білих мертвих чоловіків”. Фактично йдеться про протистояння тому явищу, котре в західному літературознавстві прийнято означати терміном “запізнюванням”. Сенс цього поняття зводиться до наступного твердження: не має і ніколи не буде можливості скласти перелік значних творів, які можна було б прочитати протягом одного людського життя, а отже виключення з канону не свідчить про наявність чи відсутність у певному тексті якоїсь ознаки (скажімо, естетичної вартості). А це в свою чергу скеровує нас до питання позитивної дискримінації, що є базовою для стратегій «викриття канону».

Описову категорію «позитивна дискримінація» прийнято співвідносити з загальними положеннями політики політкоректності – з одного боку, та з реальним комплексом і механізмами підтримки пригнічених культур (культурних сфер, галузей, напрямів тощо) – з іншого боку. У зв’язку із сучасним літературним процесом ідея ця – навіть більшим ступеню, ніж відповідні їй дії – виявляється одним з опорних пунктів формування літературного канону. Проблематичність ситуації загострюється з оглядкою на те, яке саме слово акцентується у словосполученні «позитивна дискримінація» в реальних практиках: йдеться про систему квот, які натомість мають сприяти вільному і успішному розвитку ослабленої галузі чи про модифікацію практик соціокультурного пригноблення. Російська критикиня Наталя Іванова в міркуваннях про народження Російським Букером автобіографічного роману Романа Гонсалеса Гал’єго «Білим по чорному» побіжно окреслює список «позитивно дискримінованих»: «Я за політ коректність по відношенню до інвалідів, по відношенню до людей іншого кольору шкіри, по відношенню до людей іншого віросповідання – взагалі до іншого, до жінки як іншого» [31, 12]. Але разом із тим концентрує свою увагу критик і на основній проблемі побідних практик щодо, скажімо так, ціннісних настанов літературного побуту: «Текст Гал’єго дуже добрий. Як текст. Но це все одно що на Венеціанському фестивалі влаштувати перегони між фільмом Германа і документальною стрічкою. Хто переможе?» [31, 13]. Так чи інакше, наголошеним словом в наведеному логічному ряді виявляється протиставлена власне концепту «художня цінність» категорія «політкоректний». А отож питання в тому, чи не суперечить сама ідея заохочення, «приспосована» до літературного процесу, із домінантою художньо-естетичних критеріїв. Про це, до речі, міркує відомий дослідник гомосексуальної альтернативи Джонатан Долімор, коли вказує на різницю між культурною дискримінацією – а говорити тут доводиться і про жорсткі репресії Іншого – і того типу соціокультурних відносин, який прийнято називати культурною диференціацією («а перший варіант, – наголошує Долімор, – куди ближчий до другого, ніж це визнають прихильники останнього» [27, 43]). В контексті «позитивної дискримінації» як засобу оформлення канону актуалізується, таким чином, поняття «виключені інші» та одночасна його деконструкція. Суто на цих двох етапах (розширення канону за рахунок того, що відкидалося раніше і скасування канону через ствердження значущості всіх артефактів культури) і ґрунтується критична робота із художнім канonom, яка виходить з того, що культурна гегемонія за своїм характером – це наслідки контракту домінантних і пригнічених груп, а отже визначається вона процесами «опертя»

і «прийняття», а не лінійно задається владними структурами. В означених координатах проводять свою роботу з каноном (найчастіше теоретично її не осмислюючи) і російські жінки-прозаїки кінця ХХ століття. Ходовою стратегією/практикою «розкриття» канону (тобто модифікацій механізмів структурування в руху літературного потоку) виявляється у випадку російської жіночої прози пострадянської доби маніфестований груповий прорив (тут: діяльність літературних жіночих груп як, скажімо, «Нові амазонки» чи авторський колектив альманаху «Перетворення», видання тематичних збірок прози на кшталт «Чистенького життя» і «Жінка, що вмiла лігати» і гендерно маркованих книжкових серій типу «Жіночого почерку» або «Слабкої статі»). Натомість актуалізуються в зазначеному процесі формування канону поняття жіночої солідарності як утопічного проекту, відтворення неперервної традиції жіночої (національної) літератури, формування певних, пов'язаних з гендером автора/споживача читацьких очікувань. Останнє наразі виявляється фактором безпрецедентної важливості: соціокультурна значимість тієї чи іншої літературної стратегії визначається, як відомо, інституціональними можливостями референтної групи; згрубша кажучи: репутацію жінки-прозаїка підтримують її читачки (а це, до речі, найактивніша читацька група пострадянського простора). А перш за все тут варто звернутися до твердження Юргена Габермаса про те, що зміна горизонтів очікування завше тісно пов'язана із конструюванням нового світогляду і нового способу життя даного суспільства [Див.: 23]. Природа співвідношення «жанру» і гендера показово, по-перше, через ієрархію масових і високих жанрів, а також місце в ній культурного жіночого (див. конотацію словосполучення «жіночі жанри»), а по-друге, тим, що акцентований зміст і стилістика жіночих текстів в цьому випадку апелює до жіночої аудиторії, а не до жіночого авторства, стимулюючи відповідні видавничі практики. При цьому «заохочувальний» характер видавничих стратегій співвідноситься не з необхідністю легітимації (визнання) «репресованого» автора, а з функціонуванням канонотвірної концепції гендерно чутливого читання. Подібний стан речей означає горизонт очікування і сприйняття щодо жіночого твору, а разом з тим сприяє більш легкому виходу авторки в публічну сферу.

Жіноча література – поняття дискримінаційне (тою ж мірою, якою дискримінаційним є, до прикладу, поняття «національна література»); і в такому сенсі категорія, що мала на меті запобігти ситуації оцінки, натомість провокує її: як і будь-який критерій, за яким розрізняють людей і явища відповідно їхнім груповим органічними ознакам (такими як, скажімо, раса чи вік), маркування того чи іншого феномену за ознакою статі містить у собі небезпеку дискримінації. Але очевидно, що не можна говорити про серйозний аналіз ідеї культури, історії etc., якщо не взяти до уваги, перефразуючи Едварда Саїда, поля їхньої силової конфігурації. Саме про це говорить Тоні Моррісон, аналізуючи канон американської літератури, який послідовно виключає афро-американські голоси і, тим не менш, є зумовленим «темною і певною африканською присутністю» [11, 5]; а феміністські критики Гризельда Полок і Розі Паркер роблять висновок про фалогоцентричну історію мистецтва, котра структурно ґрунтується на категорії відкинutoї жіночості [Див.: 13]. Далєбі традиція залишається традицією, відгалужуючи жінок в «гендерні» рамки чи зображуючи їх в якості політкоректних додатків. Міркуючи про механізми канону відомий літературознавець Гарольд Блум стверджував, що канонічні тексти принципово аполітичні, імморальні і призначені для індивідуального

споживання [20, 84–85]. Відома феміністська критик Анет Колодни в своїй програмній щодо формування жіночої альтернативи статті “Танці на мінному полі” цитує висловлювання свого колеги з приводу виключення з канону авторів-жінок: “Коли б Кейт Шопен була дійсно варта того, щоб її читали, вона залишилася б в літературі так само як Шекспір”. Для нього, – міркує Колодни, – входження до канону позначало якість, і те, що Шопен до нього не входила, доводило лише те, що вона того не варта” [29, 829–830]. Формування канону – процес темпоральний, циклічний та історичний: культурні уподобання сьогодення змінюють сприйняття культурного минулого і прогнозують майбутню шкалу цінностей. Проте ідея «позитивної дискримінації» для творів в межах феномену пострадянської жіночої прози, обходячи реальну практику квот, обертається на ще один успішний механізм формування узвичаєного масиву текстів за вимогами «мертвих білих європейців»: якщо на тому чи іншому творі міцно висить ярлик «політкоректне», міркування про його художню специфіку, естетичну значимість, адекватній актуальній культурній ситуації і таке інше стають зайвими, а частої і небезпечні (скажімо, для публічного іміджу критика чи автора). І, таким чином, історично успішна модель «руйнуції канону» (йдеться про фемінну альтернативу) відповідно до пострадянського етапу російської літератури має забагато «побіжних ефектів», дискримінаційних за своєю суттю: стратегічно зумовлений привілей для культурного Іншого не звільняє його (а точніше – її) від «завдання» бути іншим в межах домінуючого дискурсу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Aiken S.H. Women and the Question of Canonicity // *College English*. – 1986. – № 48 (March). – P. 288–299.
2. Altieri C. *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*. – Evanston, IL: Northwestern U. P., 1990. – 370 p.
3. Buell L. Literary History without Sexism? *Feminist Studies and Canonical Reconception* // *American Literature*. – 1987. – Vol. 59. – P. 102–114.
4. Burke K. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. – Baton Rouge, 1941. – 345 p.
5. Fleischmann F. *On Shifting Grounds: Feminist Criticism and the Changing Canon of American Literature* // *Works and Days*. – 1986. – Vol. 1. – P. 43–56.
6. Gates H.L.-jnr. *Whose Canon Is It Anyway?* // *New York Times Book Review*. – 1989. – 26 February. – P.17–42.
7. Gilbert S., Gubar S. *The madwomen in the attic: the women writer and the nineteenth-century literary imagination*. – New Haven: Yale University Press, 1979. – 1194 p.
8. Lerner G. *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*. – New York: Oxford University Press, 1979. – 217 p.
9. McKay N. *Reflections on Black Women Writers: Revising the Literary Canon* // *The Impact of Feminist Research in the Academy* / by ed. C.Farnham. – Bloomington: Indiana U.P., 1987. – P. 174–189.
10. Miller N. *Getting personal: feminist occasions and other autobiographical acts*. – New York : Routledge, 1991. – 164 p.
11. Morrison T. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992. – 91 p.
12. Nochlin L. *Women, Art and Power & Other Essays*. – New York: Harper & Row, 1988. – 181 p.
13. Parker R., Pollock G. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. – London: Pandora Books,

1996. – 185 p.

14. Sammons J.L. *Literary Sociology and Practical Criticism*. – Bloomington: Indiana University Press, 1977. – 235 p.

15. Williams R. *The analysis of culture // Cultural Theory and Popular Culture*. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998.

16. Ажгихина Н. Новые амазонки изящной словесности. Писательницы России, Украины и Белоруссии выступили с феминистским манифестом // НГ-ExLibris. – 2000. – № 16 (51). – 6 октября.

17. Александр Давыдов, Лев Данилкин, Вячеслав Курицын, Андрей Немзер, Татьяна Нестерова, Александр Нилин: *Литература вне литературных изданий // Знамя*. – 1999. – № 5. – С. 45–68.

18. Бек Т. *До свидания, алфавит: Эссе, мемуары, беседы, стихи*. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2003. – 639 с.

19. Берг М. *Литературократия*. – М.: НЛЮ, 2000. – 357 с.

20. Блум Г. Элегия о Каноне // *Вопросы литературы*. – 1999. – № 1. – С. 70–97.

21. Быков Д. Люди моего мира // *Новый мир*. – 2005. – № 7. – С. 178 – 181.

22. Василенко С.В. «Новые амазонки». Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время // *Женщины: свобода слова и свобода творчества*. – М., 2001. – С. 80 – 90.

23. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості. – Львів: Літопис, 2000. – 318 с.

24. Габриэлян Н. М. Взгляд на женскую прозу // *Преображение*. – 1993. – №1. – С. 102–108.

25. Дамзер С. Трубный глас (Амели Нотомб. Метафизика труб. Косметика врага) // *Книжное обозрение*. 2003. – № 6 (1912). – С. 5.

26. Делез Ж., Гваттари Ф. *Что такое философия?* – М.-СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.

27. Долімор Д. Сексуальне дисидентство. Від Августина до Вайда, від Фрейда до Фуко. – К.: Основи, 2004.– 558 с.

28. Иванова Н. ЖП // *Русский журнал*. Колонки. Режим. – 2004. – 13 февраля. – <http://www.russ.ru/columns/condition/20040213.html>.

29. Колодны А. Танцы на минном поле. Некоторые наблюдения относительно теории, практики и политики феминистской литературной критики // *Введение в гендерные исследования*. – Часть 2: Хрестоматия.– Харьков-СПб.: Алетейя, 2001. – С. 822–851..

30. Констан П. Что такое женщина, которая пишет? // *Простор*. – 2001. – № 4. – <http://prostor.samal.kz/texts/num0401/kon0401.htm>.

31. *Литература в эпоху СМИ // Вопросы литературы*. – 2004. – № 4. – С. 5–39.

32. Мария Рыбакова, Наталья Иванова: Писатель и его критик / Записала Ирина Пантелей // *Московские новости*. – 2002. – № 50.

33. Москвина Т. *Всем стоять!* – СПб.: Амфора, 2006. – 448 с.

34. Павличко С. Канон з погляду боротьби центру і маргінесу / Маргінальність як об'єкт теорії // Павличко С. *Теорія літератури*. – К.: Основи, 2002. – С.627–637.

35. Петрушевская Л.С. Маленькая девочка из «Метрополя». – М.: Амфора, 2006. – 464 с.

36. Полянская И. *Литература – это послание // Вопросы литературы*. – 2002. – № 1. – С. 243 – 260.

37. Ровенская Т., Михайлова М. *Феминизм и женская литература в России. История последнего десятилетия // Литературная учеба*. – 2004. – № 1 (январь–февраль). – С. 93–97.

38. Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти. – М.: Художественный журнал, 1999. – 206 с.

39. Славникова О. *Запретный сад // Новый мир*. – 2002. – № 3. – С. 215–221.

40. Тынянов Ю.Н. *Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. – М.: Наука, 1977. – С. 255–270.

41. Тынянов Ю.Н. *О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. – М.: Наука, 1977. – С. 270–281.

42. Ульченко Е. Интервью с Ниной Садур // Труд. – 2002. – 28 марта.
43. Улюра А. Сборники женской прозы в постсоветской России: создание прецедента // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков: сборник научных статей: В 2 ч. / Под ред. С.Я. Гончаровой-Грабовской. – Ч. 1. – Минск: РИВШ, 2007. – С. 123–127.
44. Улюра Г. Видавничі стратегії щодо сучасної жіночої літератури в Україні та Росії // Мова і культура. – Вип.. 7. – Т. VII. – Ч.1: Художня література в контексті культури. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 46–53.
45. Улюра Г. Проблема феміністського тексту і письменницького іміджу жінки-авторки в сучасній українській та російській літературі // Сучасність. – 2005. – № 7–8 (липень – серпень). – С. 115–128.
46. Харламова Р. Другие девочки // Литературное обозрение. – 1989. – № 3. – С. 63–64.
47. Эйхенбаум Б.М. Литература и литературный быт // Хрестоматии по теоретическому литературоведению. – Тарту: Изд-во Тартуского государственного университета, 1976. – Часть 1. – С. 183.

## ПОЭЗИЯ М. ЦВЕТАЕВОЙ В ПЕРЕВОДЕ НА УКРАИНСКИЙ ЯЗЫК

Художественный перевод является динамичным фактором культурного развития. Именно переводчик выполняет общественную миссию в уже сложившихся объективных условиях: характер национальной литературы, степень разработанности родного литературного языка, сила или слабость переводческих традиций, различия в условиях жизни (бытовых, географических, политических), влияющие на восприятие читателя и т.д. Перечисленные обстоятельства определяют конкретные рамки, которые ограничивают действие переводчика. В этом контексте возникает одна из главных проблем художественного перевода: возможность / невозможность адекватного перевода.

В переводческой практике эту парадигму также рассматривают как «переводческий пессимизм» и «переводческий оптимизм» [4: 329]. Основой для переводческого пессимизма служит тот факт, что искусство явление уникальное, по этой причине, комбинацию слов в разных языках невозможно передать. В свою очередь сторонники переводческого оптимизма, опираясь на общие типологические черты психологии искусства, высказывают мысль о том, что талант переводчика позволяет раздвинуть границы невозможного, обогатив при этом ресурсы родной литературы и языка. Безусловно, что во время перевода возможны некоторые потери, но переводчик должен их заполнить с помощью дополнительных образных средств своего языка. Поэтому «художественный перевод подразумевает не просто владение языком перевода, даже совершенное, а владение творческое, то есть способность создавать на этом языке художественные ценности, пусть даже и вторичные» [5: 38]. Более того, практика и история перевода показывает, что переводчик должен понять жизнь, которую изобразил автор, увидеть и прочувствовать ее как бы «изнутри».

Сравнительный анализ двух литературных произведений – оригинала и перевода, как считает П. Ньюмарк, требует учета следующих пунктов: 1) краткий анализ текста оригинала; 2) оценка переводческих методов; 3) репрезентативно-детальное сравнение перевода с оригинальным текстом; 4) оценка перевода; 5) оценка перевода в системе другого языка и культуры [8: 186].

Все выше сказанное мы попытаемся применить при рассмотрении перевода стихотворения М. Цветаевой «Новогоднее» на украинский язык В. Богуславской.

7 февраля 1927 года в Беллеву под Парижем М. Цветаева закончила «Новогоднее» – стихотворение, которое во многих отношениях можем считать итоговым в ее творчестве. По своей жанровой специфике оно принадлежит к элегии, но М. Цветаева некоторым образом расширяет границы этого жанра, поскольку это не только картина выражений сильных ощущений, эмоций и чувств по поводу смерти немецкого поэта Райнера Марии Рильке. «Новогоднее», как утверждает И. Бродский, «прежде всего исповедь» [1: 158]. Творчество М. Цветаевой было связано с поэзией Рильке несравненно больше, чем с творчеством других великих поэтов Запада. Это нашло свое выражение и в дружбе – заочной

дружбе, тесно связавшей Цветаеву и Рильке в последний год его жизни, в дружбе, которая почти сразу же перешла в любовь. Поэтому реакция на смерть любимого поэта и друга воплотилась в форме лирического монолога. Более того, мы помним, что цветаевский поэтический язык напряженный, насыщенный необыкновенной энергией, которая перерастает в предельную сконцентрированность. Ее стих напоминает музыкальную пьесу, с многократно повторяющимися звуками и сочетаниями, вырастающие в мощный смысловой напор. Фонетическая форма стиха сочетается с разрывом не только предложений, но и словосочетаний. Рваность фразы и стиха, создает структуру, в которой даже слово делится на слоги, размещенные в соседствующих строках. Первоначально читатель как бы погружается в бездну дисгармонии, где все разительно несхоже с привычной гармоничностью поэзии. Именно в «Новогоднем» проявилась вся цветаевская экспрессия, синтаксическая рваность, которая призывает читателя додумывать, договорить, довести мысль до логического завершения. Соответственно задача переводчика усложняется, ему необходимо не просто буквально воспроизвести текст, но передать глубину и значимость каждого цветаевского образа, слова, фразы, разделительного знака.

Перейдем непосредственно к сравнительному анализу оригинала и перевода, однако, поскольку «Новогоднее» состоит из 194 строк, мы попытаемся выделить и рассмотреть наиболее яркие.

«Новогоднее» начинается типично по-цветаевски, по словам И. Бродского, с верхнего «до» [1: 160]:

*С Новым годом – светом – краем – кровом!* [6: 295]

Именно первая строка задает тональность всему стихотворению – тональность повышенного восклицания, надрыва, предела чувств, эмоционального взлета. Особую роль в этой строке играет синонимический ряд, который также представлен типично по-цветаевски – через дополнительную смысловую нагрузку тройного тире. В украиноязычном варианте читаем:

*З Новим роком, кроком – за крайнебо!* [7: 273]

Как видим, В. Богуславская только один раз употребляет тире, но эта замена не снижает общее впечатление от текста, поскольку переводчица уловила цветаевскую кодировку. Каждое слово в сочетании «светом – краем – кровом» значимо: от света, которой струится вверх над головой, в небо, ввысь, читатель устремляет свой взор к краю света и жизни человека на земле, который находит свое пристанище («кров») на новом месте. Не случайно в этой фразе немалую роль играет звук «р», непосредственно передающий движение. Украинский вариант «кроком – за крайнебо» передает ощущение новизны, нового шага, нового дома.

Следующий пример:

*Первое письмо тебе на новом*

*– Недоразумение, что злачном –*

*(Злачном – жвачном) месте зычном, месте звучном,*

*Как Эолова пустая башня* [6: 295].

У В. Богуславской:

*На новому – перший лист до тебе –*

*Місці (непорозуміння) – звершень*

*(Звершень – звержень) – де луна лише колише,  
Як Еолова порожня вежа [7: 273].*

Этот отрывок является яркой демонстрацией цветаевского многопланового мышления и желания учесть, увидеть и охватить все в одночасье. Она продолжает мысль о новом месте, при этом поток прилагательных «злачном», «звучном» и «зычном» выражают определенную иронию, поскольку новому месту будут поклоняться люди, своего рода новый объект туристического паломничества. Однако мы считаем, что В. Богуславская не совсем точно сумела передать именно этот аспект, поскольку фраза «де луна лише колише» больше напоминает уединенное и тихое место. В тоже время наличие 5 тире способствует передачи все возрастающей волны чувств.

Следующий пример:

*Не позабыть бы, друг мой,  
Следующего: что если буквы  
Русские пошли взамен немецких –  
То не потому, что нынче, дескать,  
Все сойдет, что мертвый (нищий) все съест –  
Не сморгнет! – а потому что тот свет,  
Наш, – тринадцати, в Новодевичьем  
Поняла: не без-, а все-язычен [6: 296].*

У В. Богуславской:

*Не позабути за смертью:  
Цю кирилицю замість німецьких  
Літер вибач – так зі мною сталося,  
Але не тому, що мрець (чи старець)  
Все ковтне (ковтається задосить),  
А тому, що впевнилася – той світ –  
Юнкою на цвинтарі церковнім  
Вчула не без-мовним, а все-мовним [7: 274].*

В данном отрывке М. Цветаева просит извинения у Рильке за то, что «Новогоднее» написано на русском языке. Известно, что переписка между поэтами велась на немецком языке, сама Цветаева признается в том, что «русского родней немецкий». К русскому же языку обращается не по причине смерти, не с целью отписки и отстранения, а скорее довести, доказать, что после смерти все лингвистические барьеры исчезают, а остается освобожденная от земных бед душа. На наш взгляд, В. Богуславская очень точно и максимально полно передала цветаевскую мотивацию. Поэтому некоторая трансформация поэтических образов (например, «русские» заменено на «кирилицю», «нищий» на «старець», «в Новодевичьем» на «цвинтарі церковнім») подчеркивают эмоциональную атмосферу оригинала. Именно про такую переводческую манеру в свое время писал Гайничера: «Перекласти вірш не означає передати засобами іншої мови образи, вихоплені окремо, окремі ритміко-інтонаційні нюанси (хай навіть досить тонкі) – потрібно створити цілісну поетичну структуру, в якій головні ідейно-художні компоненти взаємодіють між собою аналогічно тому, як це відбувається в самому першотворі» [2: 55].



Следующий пример:

*Перебрасываюсь. Частность. Срочность.  
Новый год в дверях. За что, с кем чокнусь  
Через стол? Чем? Вместо пены – ваты  
Клок. Зачем? Ну, бьет – а при чем я тут?  
Что мне делать, в новогоднем шуме  
С этой внутренней рифмой: Райнер – умер.  
Если ты, такое око, смерклось,  
Значит, жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть [6: 297].*

У В. Богуславской:

*Перед новоріччя, постіх звичний...  
Чаркувать – із ким? Нащо? За віщо?  
Не шампанське пінне – клоччям вата.  
Б'є, то б'є. Але до чого я там?  
Як позбутись в новоріччі змерхлім  
Внутрішньої рими: Райнер – мертвий?!  
Якщо око і таке затьмарене –  
Не життя – життя, і смерть – намарна [7: 276].*

В данных строках наблюдаем нагромождение вопросительных знаков, создающие впечатление некоторой рассеянности, которая перерастает в причитание. У М. Цветаевой возникает ассоциация, недоразумение «*Вместо пены – ваты // Клок*», а далее вопрос, который волновал ее давно, событие, в смысл которого она не хотела верить. Вначале элегии Цветаева боится произнести вслух «*Райнер умер*», но внутренний голос твердит об этом даже в новогоднем шуме «*Что мне делать, в новогоднем шуме // С этой внутренней рифмой: Райнер – умер*». В украинском варианте воспроизведена тональность беспомощности и потерянности. Правда, В. Богуславская опускает вопросы «*Через стол? Чем?*», но предлагает замену «*Не шампанське пінне – клоччям вата*», также имеется двойной повтор, отсутствующий в оригинале «*Б'є, то б'є*». Сохранена в переводе и цветаевская звукопись, а именно в строке «*С этой внутренней рифмой: Райнер – умер*» (сравним: «*Внутрішньої рими: Райнер – мертвий?!*»). Звук «р» в сочетании с гласными «а», «и» способствует раскрытию внутренней уверенности, что смерть явление физическое, а после нее остается время и память. С этой точки зрения удачно передала В. Богуславская последнюю строку в этом отрывке «*Не життя – життя, і смерть – намарна*».

Следующий пример:

*Как пишется на новом месте?  
Впрочем, есть ты – есть стих: сам и есть  
ты–  
Стих! Как пишется в хорошей жисти  
Без стола для локтя, лба для кисти  
(Горсти) [6: 299].*

У В. Богуславской:

*Як пишеш ти, як віриш?*

*Втім, коли є ти, то є і твій вірш.  
Як римується на місці щезнім,  
Де без столу – лікоть, твір – без пензля  
(Жмені) [7: 278].*

Все перечисленные детали, а точнее их отсутствие, служат для точного определения понятия «тот свет». Процесс писания в первичном понимании утрачивает свою обыденность, тем самым Цветаева еще раз демонстрирует свою версию «вечной жизни». Интересен тот факт, что В. Богуславская не стремится создать точную копию цветаевского стихотворения, поэтому в случаях не нахождения адекватной лексики в словарном запасе украинского языка, она предлагает равноценные замены. Например, «*лба для кисти*» – «*твір – без пензля*».

Следующий пример:

*– До свиданья! До знакомства!  
Свидимся – не знаю, но – споемся.  
С мне-самой неведомой землею –  
С целым морем, Райнер, с целой мною [6: 299].*

У В. Богуславской:

*– До побачення нового, брате!  
Вдвох – не бути, але вдвох – співати.  
До побачення – з понадземною  
Хвилию морською – і зі мною! [7: 278]*

Эмоциональная сторона «Новогоднего» нашла свое отражение и в заключительных строках. Цветаева утверждает, что смерть поэта – это не конец, а начало его поэтической мысли. В последних строках сквозь прорвавшиеся слезы звучит вера в будущее, в жизнь над смертью. В. Богуславская талантливо передала цветаевскую экспрессию, при этом строку «*– До свиданья! До знакомства!*» она объединяет «*– До побачення нового*» и добавляет слово «*брате*». Считаем, что данная замена правомерна и логична, поскольку «*брат*» воспринимаем как брат по перу, духовный брат, именно с ним она встретится в бытие. Удачна, на наш взгляд, и строка «*До побачення – з понадземною // Хвилию морською – і зі мною!*».

Таким образом, перевод В. Богуславской позволяет нам говорить про переводческий талант, про умение максимально полно и точно воспроизвести поэтический цветаевский мир, его специфику, ритмомелодику, образы и мотивы. Украинская переводчица смогла «звести до спільного знаменника думки, погляди, ідеї автора першотвору із власними та з поглядами тих людей, на яких націлений переклад» [3: 289].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский И. О Марине Цветаевой. Поэт и проза // Новый мир. – 1991. – № 2. – С. 151–181.
2. Гайнічеру О.І. Про комплексний підхід до проблеми поетичного перекладу. // Радянське літературознавство. – 1980. – № 10. – С. 55–65.
3. Лановик М.Б. Перекладознавчі проблеми компаративістики крізь призму літературознавчих теорій // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С.272–309.
4. Ткаченко А. Різномовні переклади одного вірша як матеріал компаративіста //

Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 318–336.

5. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М.: Наследие, 2000. – 254 с.

6. Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Проза – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1990. – 848 с.

7. Цветаєва Марина. Вибране. Вірші, поеми, драма. / У перекладах Валерії Богуславської – Київ, 2002. – 286 с.

8. Newmark P. A textbook of translation. – Longman, 2003. – 290 p.

## ЛІТЕРАТУРНА РЕПУТАЦІЯ РОМАНУ Е.ХЕМІНГВЕЯ «ПО КОМУ ПОДЗВІН» В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Творчість видатного американського прозаїка Ернеста Міллера Хемінгвея добре відома українським читачам. Вона широко вивчалась за радянської доби, продовжує приковувати до себе увагу і сьогодні. Однак популярність окремих творів – варіативна у різні періоди. У радянські часи більше цікавились пізнім періодом творчості письменника, сьогодні посилюється інтерес до ранніх – ближчих до естетики модернізму – творів.

Метою цієї розвідки є з'ясувати як змінювалась літературна репутація роману Хемінгвея «По кому подзвін» в українському літературному просторі впродовж 60-ти років його історії з акцентом на сучасному українському трактуванні цього твору. Роман «По кому подзвін» є вдячним матеріалом для такого дослідження, оскільки саме він виявився переломним у творчому доробку автора в декількох аспектах. По-перше, в ракурсі проблематики і стилю. Участь письменника у військових діях в Іспанії (про які йдеться у романі) призвела до активізації його громадянської позиції, а нове світовідчуття вилилось в інший, у порівнянні з ранньою творчістю, підхід до зображення дійсності. Одночасно змінилась стильова специфіка його творів: утратив питому вагу хемінгвеївський принцип «айсберга», неактуальним став «телеграфний стиль», витворився специфічний пафос. По-друге, саме цей роман приніс Хемінгвеєві славу на батьківщині: його високо оцінила і американська критика, і американські читачі. Він десятки разів перевидається великими накладками, провокує масштабну наукову рефлексію, перекладається на мову радіо та кіно. По-третє, саме цей твір з усього спадку автора був заборонений у фашистській Італії, Німеччині та в Радянському Союзі.

У США роман «For whom the bell tolls» з'явився друком 1940 року. У Радянській Росії твір переклали того ж таки року, проте не видали. Причини цього докладно аналізує О.Рубашкін у статті «Ернест Хемингуэй и ЦК ВКП (Б)». Як стверджує критик, посилаючись на документи та постанови ЦК Компартії, у січні 1941 року працівники ЦК ВКП (Б) були залучені до обговорення проблем, пов'язаних із виданням у США згаданого твору. Їхні думки підсумував заступник керівника управління пропаганди та агітації О.Пузін у документі адресованому секретарю ЦК ВКП (Б) А.Жданову: публікація та обговорення роману – недоцільні. Такий вирок був зумовлений спотвореним, із погляду провідних діячів компартії, розумінням ролі Радянського Союзу в громадянській війні в Іспанії, висвітленням переваг демократичної ідеології над комуністичною, недостеменним зображенням постаті Андре Марті тощо. За чутками, які наводить у своїй монографії російський хемінгвеєзнавець Б.Гіленсон, кінцевий вирок виніс сам Сталін: «Цікаво. Друкувати не можна» [1, 146]. Понад 20 років твір Хемінгвея пролежав у спецховищах КДБ. 1962 року було здійснено «службове» видання роману у кількості 300 примірників, яке, проте, не надійшло до жодної з бібліотек,

будучи доступним лише високопоставленим читачам. І лише 1968 року, коли втручання влади в літературні процеси значно редукувалося, його було опубліковано в Росії, а 1969-го – в Україні.

Публікація роману спричинила масштабну науково-критичну рефлексію. До аналізу цього твору звертаються як російські, так і українські науковці, серед яких І.Кашкін, В.Днепров, В.Кожин, Т.Мотильова, Е.Соловйов, З.Маянц, Й.Фінкельштейн, К.Симонов, О.Мурза, Л.Юр'єва, Р.Доценко, Д.Затонський, Т.Денисова, Ю.Лідський та інші. Упродовж 60-х – 70-х років ідеологічний контекст роману трактувався вкрай заангажовано. Повсякчас давався взнаки партійний вишкіл. Типовим для тих часів було таке розуміння Хемінгвея: «Великий художник, але обмежений, вузький, скалічений класовим егоїзмом; самий блиск хемінгвеївського таланту тільки розкриває убозтво його думок» [2, 153]. Хемінгвеєві дорікали історичними хибами, нерозумінням суті іспанської війни, упередженим зображенням окремих особистостей, ідеологічними прорахунками тощо. Однак, якщо говорити про поетику твору, то за радянської доби вона аналізувалась досить ґрунтовно. Радянські вчені зусебіч розглянули і структуру роману, і стильові зміни, і тезаурус твору, і його жанрову специфіку. Українські науковці, зокрема, запропонували деякі новаторські підходи до аналізу поетикальних аспектів роману: розгляд «По кому подзвін» у контексті сконцентованого роману (Д.Затонський), порівняння роману із класицистичними зразками з їхнім принципом трьох єдностей (Т.Денисова) та інші. Однак встановлені державою інтерпретативні кордони не давали змоги науковцям вповні реалізувати свій науковий потенціал та відкрито вербалізувати своє бачення цього роману.

У 80-ті роки простежується певне пожвавлення у розвитку літературознавства. М.Наєнко мотивує ці зміни іманентною природою самої науки про літературу: «Вона не могла не чинити внутрішнього опору ідеологічному насиллю над собою і тому в окремих своїх виявах проривалась у власне наукові сфери й там давала змогу розвинути своїм притлумлюваним потенціям, своїй природній енергії» [6, 303]. І хоч старі традиції все ще мирно співіснували з новими, однак зміна пріоритетів повільно, але невпинно відбувалась: «Класові цінності щодалі поступалися місцем загальнолюдським» [6, 306]. М.Наєнко пише, що у свідомості багатьох письменників і літературознавців тих часів уже формувався уявлення не про партійно-ідеологічне, а естетичне значення літератури. Саме на зламі 70-х – 80-х років з'являється найповніше до сьогодні в Україні видання творів Хемінгвея, здійснене видавництвом художньої літератури «Дніпро». До третього тому чотиритомного збірника увійшов роман «По кому подзвін». Публікація цих книг стала знаменною подією для шанувальників творчості Хемінгвея. Твори, які довгий час були доступні лише у російському перекладі, нарешті проторували собі прямий шлях до серця української аудиторії.

Роман «По кому подзвін» у це десятиліття публікується тричі. Окрім того, що він входить до збірника творів, він також публікується окремою книгою разом із «Фієстою» у 1984 та 1985 роках. Саме у цей період простежується злет популярності роману серед українських читачів. У 1989 році Тамара Денисова у статті на вшанування 90-річного ювілею з дня народження письменника пише, що складається враження, що «скільки б не було видано книжок Ернеста Хемінгуея, їх буде розкуплено» [4, 45-46]. І вона ж запитує: «В чому причина такої надзвичайної популярності суто американського – <...> за світобаченням,

за естетичною традицією <...> письменника серед українського читацького загалу?» [4, 45]. По-перше, як зазначає дослідниця, велике значення має той факт, що твори Хемінгвея включаються до шкільних та вузівських програм. Та лише цим популярність не пояснюється. І тоді Т.Денисова запитує саму себе: «Чим дорогий для мене Ернест Хемінгвей?» [4, 46]. Близьким для себе знаходить вона і його «героїчний кодекс», і трагічність його світовідчуття, і ненависть до облудливої патетичної риторики, і його принцип «айсберга». Особливу увагу читачів до Хемінгвея на зламі 80-х – 90-х років вона мотивує тим, що «зараз, <...> виявилось, що не тільки західна інтелігенція була ошуканою буржуазними суспільними ідеалами, а й ми, вирощені й виховані у беззастережній вірі в те, що йдемо правильним шляхом, також заведені на манівці, загнані у глухий кут ...» [4, 46]. На думку Т.Денисової, те, що сприймалось як трагедія «їхнього» непереборно самотнього людського існування, відчутно наблизилось, стало сприйматись як своє. І, як приклад, вона простежує типологічні паралелі між «Санаторійною зоною» Хвильового та ранніми творами Хемінгвея, відзначаючи їх глибинну схожість: напругу, почуття розчарування і самотності, приреченості й трагізму. Отже, йдеться про актуальність творів американського письменника для українських читачів, що є одним із чинників формування літературної репутації.

У 80-х – 90-х роках українські науковці доволі спорадично (у порівнянні з 70-ми) звертаються до аналізу роману «По кому подзвін». Більшість з них все ще дотримуються марксистсько-ленінських традицій прочитання художніх творів. У 1981 році Наталія Овчаренко аналізує роман у контексті сучасного антимілітаристського роману США. Дослідниця констатує, що у цьому творі Хемінгвей «безумовно на боці справедливої, народної війни» [7, 36]. І він, і його ліричний герой – переконані антифашисти. Водночас авторка застерігає, що, хоча Джордан (головний герой) бореться разом з комуністами, проте не всі їхні погляди він поділяє, солідаризуючись з ними лише як антифашист. Песимістичні ноти у романі, на думку Н.Овчаренко, продиктовані тим, що «По кому подзвін» творився після поразки республіканців у революції, однак цей трагізм не є всеохоплюючим, бо Джордан помирає, вірячи у те, що наступні бої будуть успішними і що фашизм неодмінно буде поборений. Хемінгвей, як вважає дослідниця, не належить до тих американських письменників-антимілітаристів, позитивна програма яких має «розпливчатий характер», а головний герой «відображає протиріччя і вагання самих письменників, які шукають і не знаходять виходу» [7, 176].

90-ті роки з колапсом ідеологічно-кон'юнктурного диктату, який «понад півстоліття дамокловим мечем звисав над головами письменників і літературознавців на одній шостій частині земної кулі» [6, 312], нарешті, повернули українських письменників і літературознавців у лоно мистецьких традицій, обґрунтованих сотні літ тому. Зміщення критичних акцентів із тем відповідальності, виправданого та варварського насильства, обов'язку та інших проблем, заялженим радянським літературознавством, до більш актуальних для сучасного читача питань простежується в українських інтерпретаціях роману «По кому подзвін» цього періоду.

Богдан Тихолоз у статті «Суїцид як прощання й повернення: абсолютний фінал трагічної одиссеї Ернеста Гемінгвея» 1999 року звертається до питання самогубства у житті й творчості письменника. Послугуючись типологією суїциду античних стоїків, які мотивували його слабкодухістю, гравітацією Танатосу (паталогічним потягом) або ж свідомим чином

доконаного вибору, Б.Тихолоз вбачає етіологію Хемінгвеевого самовбивства в останньому чиннику: «Самогубство стало виходом в абсолютну свободу й осягненням вічного спокою» [9, 304]. Творчий інтерес письменника до феноменології смерті Б.Тихолоз кваліфікує як розумний, а не хворобливо-паталогічний. Він переконаний, що, які кожен справжній митець, Хемінгвей «завше мав смерть при собі» [9, 302], піддавав її всіляким експериментам у своїй творчій лабораторії. Ряд художніх осмислень цієї проблеми віддзеркалювали реальні роздуми митця, мали фактичне підґрунтя. Це стосується передусім батькового суїциду. Б.Тихолоз пише, що письменник не лише намагався збагнути причини цього батькового вчинку, але й відчував потребу етично кваліфікувати його, «дати оцінку припустимості такого виходу зі скрутної ситуації» [9, 299]. Авторські рефлексії на цю тему знайшли свій відгос у романі «По кому подзвін»: «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]. Хоч Джордан і не акцентує позицію батька і навіть соромиться її, проте в кінці роману і сам задумується над можливістю такого екзистенційного виходу. Б.Тихолоз зауважує, що після суїциду батька перед Хемінгвеем вперше постала проблема ймовірності такого вчинку і відтоді майже невідступно його переслідувала.

У 2000-х роках прочитанням творчого доробку Хемінгвея займається Наталія Чикирис. У статті «Творчість Е.Хемінгуея в Україні: особливості критичної рецепції, історія перекладів» вона простежує етапи вітчизняного поцінування спадщини американського митця. Серед особливостей українського сприйняття творів Хемінгвея вона виділяє ретардований характер рецепції, спричинений диктатурою Сталіна, та гіпертрофований інтерес. Причини формування культу Хемінгвея вона вбачає в «інформаційній ізольованості» [12, 50] українського літературного простору середини ХХ століття, що в результаті призвело до акселерованої уваги до письменників Європи і Америки, та глибинному зв'язку творчості Хемінгвея з українським нонконформістським рухом шістдесятників. Популяризація творчості письменника, а надто процес відбору творів для перекладу, носить, на думку авторки, яку ми цілком поділяємо, харизматичний характер: спочатку перекладалися маловідомі «слабкі» твори переважно пізнього періоду і лише потім твори, які принесли Хемінгвееві світове визнання.

У 2005 році Н.Чикирис оприлюднює свою дослідження «Творчість Ернеста Хемінгуея в українському літературному процесі ХХ століття (рецепція і типологія)», друга частина якого фокусується на типологічних збігах у творчості Хемінгвея та українських прозаїків ХХ століття. Для виявлення спільних та відмінних для американської та української літератур тенденцій у потрактуванні іспанських революційних подій 1936-1939 років дослідниця обрала романи Хемінгвея «По кому подзвін» та Ю.Покальчука «І зараз, і завжди ...». Обидва письменники зображують війну в Іспанії у фокалізації своїх співвітчизників-інтербригадівців. Головні герої романів багато в чому подібні: вони – сильні особистості, переконані у правоті справи, яку відстоюють, схильні до рефлексії, яка реалізується через внутрішні монологи. Обидва митці зосереджуються, як зазначає дослідниця, на проблемі насильства, обираючи при цьому схожі шляхи розгляду цієї морально-етичної проблеми. Конвергентним для Хемінгвея та Покальчука є неписане твердження, що «війна навіть за благородні ідеали – це завжди

злочин проти людства, адже яка б сторона не одержала перемогу, людина завжди залишається в програвші» [11, 15]. Аналогії знаходить авторка не лише на рівні проблематики, а й сюжету. Так, герої отримують однакові завдання: підірвати міст, контрольований фашистами. Конвергенція існує і у потрактуванні письменниками теми кохання, яка є «джерелом того світлого й чистого в людині, що протистоїть жорстокості, ненависті, вбивствам та іншим реаліям війни» [11, 16]. В обох творах кохання – трагічне, недовге, але дуже поетичне і безмежно глибоке.

Говорячи про відмінні ознаки романів, Н.Чикирис зауважує, що письменники належали до держав із різним ступенем свободи слова, що й обумовило наявність суттєвих розбіжностей щодо рівня об'єктивності у відтворенні історичної правди. Хемінгвей правдиво показав історичну ситуацію, відверто розповів про жорстокість, яка панувала і у таборі фашистів, і республіканців. Покальчук же вдався до підміни історичної правди «заздалегідь сформованими стереотипами» [11, 16], спростив трактування тогочасної дійсності, героїзував інтербригадівців, зобразив фашистів як абсолютних носіїв зла. Віддавши данину ідеологічним канонам, він забезпечив своєму роману легітимізацію у радянському літературному просторі. Хемінгвей ж прирік свій твір на замовчування та гостру критику.

Упродовж перших років XXI століття роман «По кому подзвін» не раз стає об'єктом наукових студій. Він репрезентований у шкільних програмах із зарубіжної літератури. Однак проблематика твору вже не хвилює читача так безпосередньо, що, ймовірно, й обумовило відсутність перевидань роману в цей період. Незважаючи на збереження інтересу науковців до твору, роман втрачає свою популярність серед читачів. Із цього приводу хотілося б нагадати слова М.Рейнольдза, американського біографа Хемінгвея, який сказав у 1990 році, що «Роберт Джордан – не наш сучасник, і ті перші читачі, які так позитивно реагували на його героїзм – не наші емоційні брати, навряд чи навіть кузени» [14]. М.Рейнольдз зізнається, що не знає, які ідеали могли б змусити наших юнаків кинутись у полум'я війни, але сумнівається, що серед них були б доля чужого уряду чи свобода чужого народу. Аудиторія межі XX-XXI століть, яка пройшла Аушвіц, Сталінград, Дрезден і Хіросіму, вже не реагує на ті страхіття, що змальовані в Хемінгвеевій книзі. Яке нам, свідкам ядерних голокостів, діло до трагедії якоїсь там далекої Іспанії? Ці слова були сказані тоді, коли роман «По кому подзвін» переживав період зниження своєї літературної репутації у США, однак на сьогодні його авторитет реабілітовано. А от стосовно українського зацікавлення цим твором, то зауваження Рейнольдза слухне і доречне сьогодні.

Простежуючи літературну репутацію роману в Україні впродовж 40-х – 2000-х років, не можливо не зауважити зміни, яких вона зазнавала. Роман, репресований у 40-ві – 50-ті, починає формувати свою репутацію в Україні аж у 60-ті. Конструювання репутації відбувалося під безпосереднім впливом російського літературознавства, яке на той час вже мало в своєму активі чимало робіт, присвячених роману. Після видання україномовної версії «For whom the bell tolls» значно зростає його репутація серед українських науковців, яку протягом 70-х років можна означити як високу. У 80-ті – 90-ті простежується спад наукового зацікавлення романом, яке відроджується у 2000-ні. Періоди популярності цього твору серед читацького загалу не співпадають із періодами його масштабного науково-критичного переосмислення. Так, у 70-ті статус роману серед читачів був низьким, у 80-ті він значно зростає, а наприкінці XX століття занепадає до сьогодні.



На нашу думку, слушно зауважити, що вітчизняна інтерпретаційна скарбниця не така багата (ні кількісно, ні якісно), як російська. Багато упереджених зауважень радянських науковців так і залишились неспростованими. Досі в Україні немає кон'єктурованого видання «По кому подзвін». Думається, сучасному читачеві і науковцеві варто приділити належну увагу роману, який відкриває деякі сторінки і нашої власної історії.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гиленсон Б.А. Эрнест Хемингуэй. Биография писателя. – М.: Просвещение, 1991. – 192 с.
2. Голд М. В боях за передовую литературу США. Пер. Е.Романовой // Интернациональная литература. – 1941. – № 6. – С. 142-157.
3. Денисова Т. Эрнест Хемингуэй. Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1972. – 164 с.
4. Денисова Т. І знов про Хемінгуея ... // Радянське літературознавство. – 1989. – № 7. – С. 44-47.
5. Затонський Д. «Дзвін» поміж творів Ернеста Хемінгуея // Хемінгуей Е. По кому б'є дзвін. – Перекл. з англ. М.Пінчевського. – К.: Радянський письменник, 1969. – С. 489-507.
6. Насенко М.К. Історія українського літературознавства: Підручник. – К.: Видавничий центр «Академія», 2003. – 360 с.
7. Овчаренко Н.Ф. Современный антимилитаристский роман США. – К.: Наукова думка, 1981. – 183 с.
8. Рубашкин А. Эрнест Хемингуэй и ЦК ВКП (Б) // Нева. – 1999. – № 7. – С. 203-206.
9. Тихолоз Б. Суїцид як прощання і повернення: абсолютний фінал трагічної одиссеї Ернеста Гемінгвея (до сторіччя від дня народження) // Молода нація. – 1999. – № 12. – С. 296-308.
10. Хемінгуей Е. Твори в чотирьох томах. Том 3: Романи, повість та оповідання. – Перекл. з англ. – К.: Дніпро, 1981. – 663 с.
11. Чикирис Н.В. Творчість Ернеста Хемінгуея в українському літературному процесі ХХ століття (рецепція і типологія). Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Тернопіль, 2005. – 20 с.
12. Чикирис Н. Творчість Е.Хемінгуея в Україні: особливості критичної рецепції, історія перекладів // Всесвітня література та культура. – 2001. – № 7. – С. 50-53.
13. Hemingway E. For whom the bell tolls. – New York: Charles Scribner's Sons, 1940. – 472 p.
14. Reynolds M. Ringing the changes: Hemingway's bell tolls fifty // <http://www.vqronline.org/articles/1991/winter/reynolds-ringing-changes>

## ПЕРЕТИНИ ШЛЯХІВ І МИСТЕЦЬКИЙ СИНКРЕТИЗМ В ОВИДІ БАВАРСЬКОЇ ШКОЛИ ПОЕТІВ

У будь-якому історико-культурному дослідженні береться під увагу певна кількість чинників, що дає можливість увійти у плоть художнього життя. Молодий літературознавець немовби приміряє до себе мантию культуролога: вдаючись подумки до ретроспекції, він відбирає найближчі до себе факти і реставрує по змозі уявну конфігурацію, намагаючись осмислювати її. Тоді твори різних митців, які потрапляють у горизонт особистого життєвого (освітнього, мистецького) досвіду, калейдоскопічно миготять, збуджуючи людську чуттєву сенсорну сферу. Як би кожен з нас не намагався конкретизувати це динамічне розмаїття, воно постійно вислизає під напливом вражень, що надходять із довкілля, від засобів масової інформації (ЗМІ). Якщо ж навіть відтинати все те, що надходить з-поза нас, і не стосується теми, над якою людина хоче зосередитися в собі і через себе самого, то кожен з нас все одно зіткнеться з вихідною найінтимнішою миттю. Цей момент, з якого спалахує іскра життя, нашого існування, межово відверто сформулював філософ-богослов Христос Яннарас у «Варіаціях на тему Пісні Пісень»: «Покоління за поколінням змінюють одне одного в коханні, яке виявляється для них лише однією миттю тілесної насолоди і більше нічим іншим <...>. Ми відрізняємо кохання від спраги тіла. Еротичне захоплення завжди є трепетом душі, а сп'яніння від взаємності приносить неочікуване очищення від будь-якої тілесної потреби <...>. Єднання в єдиній плоті означає, що інший, не перестаючи бути іншим, стає нашою плоттю...» [6, 49]. Аналізуючи більш древні, ніж християнські, релігійні традиції, задумуючись над тим, чому спосіб існування життя ототожнювався з природними (біологічними) статевими функціями, філософ безапеляційно констатує: «Єдиний засіб продовження життя, відомий людині, полягає в статевому зв'язку <...>. Таким чином, статевий потяг підноситься до рівня священного <...>. Проте піднесення статевих стосунків до рівня священного водночас супроводжується страхом творчої сили богів.» [6, 41]. Так привідкриваються витoki тайнощів лірики, що є центральною у моделі амбівалентної суперечливої сутності інтимних стосунків людей, вічності загальнолюдського єднання і невичерпності цих вселенських колізій і розмаїття креативних парадигм. Тому звідки б, з якого моменту, ми не починали простежувати цей любовний шал – від Пісні Пісень до Сапфо, від Шевченка до Гете, від Франкового «Зів'ялого листя» до «Таємниці твого обличчя» і «Золотого ябка» Павличка, від чарів поезії Ліни Костенко до загадкової поезії Емми Андієвської і Марти Мельничук-Оберраух із Зіркою Коваль, – скрізь і завжди перед нами поставатиме вічна дилема: Бог як любов, кохання й Ерос, яка вимагатиме розгадки та, як мовлять науковці, інтерпретації.

Серед українців, які по-різному опинилися в Баварії і зокрема в Мюнхені та околицях, крім політиків і звичайних біженців, своєрідним центром стало подружжя Іван Кошелівець – Емма Андієвська. А відтак винахідливістю і талантом народженої на Донбасі поетки-

малярки захопилися вже народжені в Німеччині різнобічно обдаровані Марта Мельничук і Зірка Коваль. Отже, від Емми Андієвської розходилися, як хвилі на воді у ставку, відгомони малярсько-графічних і поетичних творів. Її пропагували тоді ж у Німеччині і США вихідці з України В.Державин, Ю.Лавріненко, Б.Бойчук, а трохи згодом у 70-80-ті роки відлуння почало переходити до послідовників Андієвської та її учениць. Логіку взаємності між ними можна засвоїти за текстами, перекладами, картинами та репродукціями, що продемонструємо далі. Ще у першому романі Е.Андієвської „Герострати”, написаному письменницею у 18-річному віці, зустрічаємо фрагмент, що допомагає, на нашу думку, глибше зрозуміти сутність світобудови в уявленні поетеси, зокрема її ставлення до звуку і кольору, що є визначальним у її творчій концепції світу: «І тоді заговорив Христос, і я слухав Його кожною клітинкою тіла, кожною перетинкою душі, наче мене відрубали від самого себе і занурили в колодязь тугого саява. Це були водоспади світла, і я бачив, як космос висів у Нього на віях, ділячися на зернини. І я бачив, як Його слова переходили в барви, а барви видовжувалися в звуки, продовження яких творили краєвиди. І я не міг увібрати в себе всього видива» [1, 232]. У поезії це передано в десятках різних виявів. Ось одна з них, найбільш промовиста і характерна: *Сплітають в косу світло. Оминувши\Розвихрення, зі щілин – прототипи \ Бувдівель, вулиць – скринькою вертепу, – \ То спалахне, то – береги – темніше... \ Серед зеленого лиш тім'я кінчик \ Ясно-червоним по ярах гуркоче. – \ Великим пляном змазує неточність... [2, 4].* З-поміж двох десятків збірок поезій, що їх видала поетеса протягом великого творчого життя, найбільш характерною для нашої теми є «Спокуси святого Антонія», у якій висвітлюється ненастанна боротьбу людини з незліченними бісами. Душа св. Антонія стає полем боротьби між світлом і тьмою: *А я – ріка, де Бога й чорта – позов, – \ І човен. Ти велів мене попраати, \ І ось мене колошкають зі спритом \ Мармизи пекла зрана і допізна... [2, 78].* Щоб створити «Спокуси», треба було, безсумнівно, багато пережити і звідати, пройти через усі кола земного пекла, земного гулагу. Власний шлях поетеси виявився нелегким, її молодість обпалила найжахливіша в світі війна, їй довелося пережити переселенські табори і несприйняття та ворожість чужини, нелегку адаптацію й утвердження в чужомовному, часто ворожому, оточенні, де межові ситуації траплялися на кожному кроці. Звідане і пережите кров'ю серця й лягло в основу збірки. «Спокуси» – це описи мук, сумнівів, терзань і титанічної боротьби, яка немає ні початку, ні впину. Головна колізія тут – потреба душі очиститися, скинути з себе опону гріха за допомогою тяжких фізичних і духовних страждань і злиття з Богом, усвідомлення неможливості ідеалу на землі, в умовах тотальної детермінації матеріального: *Цей світ – ріка, де я – вода й дараба, \ А Ти в мені, як буря, що не вицухла. \ Все видиме – лиш приступці і чохла. \ Ти мури нахилив мені до ребер [3, 18].* Такі надривні зізнання св. Антонія як «*моє життя – це – щохвилини – страта. Я хліб, який Ти – в челюсті – з лопати*» сприймаються як душевні скарги авторки. Щось глибоко особистісне, виболіле і вистраждане прочитується і в інших рядках: *Я – всесвіту відрубаний язик... \ Я ввесь у саднах, в жилах сонце струхло... [3, 68].* Вічна боротьба з сумнівами, ваганнями і спокусами, що їх переживає св. Антоній, очевидно, відомі кожній совісній людині і тому ці твори прочитуються з зацікавленою і хвилюючою напругою. В чому вбачає свою головну місію святий Антоній? Безперечно, в осягненні найвищої мудрості і просвітленні душі Божим духом, утвердженні добра як вищої справедливості. Поетеса безстрашно зазирає у «темне дзеркало» потойбіччя, де людська

душа – як гнотик, де починається такий вигин буття, що вже й світло *«губить рівновагу»*. Але найголовніше завжди залишається невимовним, тільки пунктирно накреслюються шляхи до нього, адже навіть *«природи мозок сам пішов у найми до невимовного»*. Завдання поета помітити незвичне у звичному, святкове у буденному, вічне у минушому відоме, мабуть, з тих пір, відколи існує мистецтво версифікації. Але одна річ знати, а зовсім інша – могли. Андієвська з тих небагатьох поетів, які знають і можуть. Усе написане нею хвилює і бентежить, викликає радісні й ошелешуючі, дивні й тривожні почуття.

Творчість двох інших баварських поетес – Марти Мельничук-Оберраух і Зореслави Коваль – тісно пов'язана з творчістю Емми Андієвської. Їх єднає не лише місце проживання (Мюнхен), любов до поезії та малярства (усі – професійні художниці), а й суголосність світоглядних концепцій. Якщо ж говорити про взаємовпливи і дифузію тем та мотивів, то творче лідерство тут, безперечно, належить Еммі Андієвській. Її поезія не просто небуденне явище в українській поезії, вона складає тут цілу епоху. Марта Мельничук-Оберраух народилася 31 серпня 1949 року в землі Баден-Вюрттемберг, район Ротвайль на Некарі у селі Вільфлінген. Її мати за національністю – німкеня, батько – українець. Навчаючись в університеті, Марта водночас відвідувала художній інститут, що діяв у стінах цього навчального закладу, де поглиблювала знання з техніки малярства. 1983 року сім'я переїхала до Баварії і поселилася неподалік Мюнхена у мальовничій і затишній околиці містечка Еберсберг, що в 60 кілометрах від древнього, супокійного і ніби самозаглибленого Мюнхена. Саме Мюнхен став для Марти містом її долі. З ним пов'язані її найбільші успіхи в мистецтві та праці. Відчутний вплив на її творчість мав Максиміліан Маттгес, чії абстрактні картини інспірували уяву художниці. Разом з ним та художником Робертом Ауером 1994 року у Мюнхені Марта Мельничук створила художню групу "Мушля" ("Muschel"). За останні роки малярка мала шістнадцять персональних виставок, а у вісімнадцяти брала участь власними картинами, та ще 5 її виставок є у галереї інтернету – <http://www.Loqisearch.net/art> і також <http://www.fibk.de>. Своє українське коріння Марта усвідомила дещо пізніше, уже будучи цілком зрілою і сформованою особистістю, і свідомо стала черпати натхнення в близьких їй духовно українських джерелах. Відкриваючи для себе культурну спадщину нашого народу, заглиблюючись і творчо засвоюючи вершинні здобутки національної культури, вона була вражена тим дивним світом, що витворили українці і пронесли крізь віки. Її цікавило усе: прадавня культура і звичаї, першодруки Київської Русі, нова і новітня модерна література та особливо привабила і зацікавила постать Григорія Сковороди, з творчості якого 1993 року захистила докторську дисертацію. З того часу вона викладає літературу, німецьку мову, мистецтво і математику в гімназії ім. Томаса Манна в Мюнхені. У поетичній творчості М.Мельничук-Оберраух тісно переплелися два корені й часто вони настільки зрощені, що роз'єднати їх, чи визначити котрий з них залишається домінуючим, практично неможливо. Уже перша поетична збірка Марти Мельничук-Оберраух „Похила площина” (Мюнхен, 1969) одразу ж привернула до себе увагу читачів і критиків, хоча вийшла вона мізерним тиражем. Поетеса шукала слова місткого і самодостатнього, яке б відкривало двері в інші виміри, у незнаний і непізнаний досі світ. Прикмети того світу для неї окреслювали Ф.Кafka і Рільке, Бруно Шульц і Пауль Целан, М.Орест та І.Костецький. Символіка поетеси здебільшого світла, сказати б, осонцено-ясна, хоча не завжди цілком вільна від містичних впливів. Релігійні

нашарування тут також визначальні, але простежуються в них не ірраціонально-інтуїтивні тенденції, а, сказати б, онтологічно-філософські. І тоді й сьогодні поетичний світ Марти Мельничук-Оберраух тісно співіснує з малярським, тож розглядати його окремо недоцільно. Словом, вона доповнює те, що не можна виразити за допомогою ліній і барв, зазирає у такі глибини підсвідомості, де провідником може служити один тільки звук. Вдивляючись у репродукції з графіки та ілюстрацію до книжки М.Мельничук, розуміємо ключ до художнього світу майстрині, зокрема її поезії, – це асоціативність, на якій постає синкретизм її образного мислення. Асоціативність поезії М.Мельничук-Оберраух одна з її найприкметніших і найвизначальніших домінант. Поетеса прагне ввести читача у незвичний світ, де втрачає свою силу реальність, де діють інші закони – духу і підсвідомості. Цю поезію можна назвати ірреальною, хоча в ній ніколи, кажучи образно, не губиться нитка Аріадни, що має вивести читача у світ торжествуючої матерії. *Крижані дороги розпалюють || На рівнині || Тріскучий блиск || Височіють на розі || Деревя малюють || Химерний туман || Нав'ючені || Шукасмо цілющі наспіви || Гомінки притулки || В мерехтливому світлі...*[5, 68]. Це поезія обернена до непізнаних глибин життя, що приваблює прагненням доторкнутися до його вабливих, хоч часто і болісних для душі тайн, зосередитися над тим незбагненим, що оточує нас. Тут чуєш постійний, але не похмурий і темний подих позатрансцендентного, що хвилює і бентежить, але не лякає. Її поетичний світ нагадує всесвіт, у якому кожна нова збірка, як інша планета, створена за незбагненими, але дієвими законами справжньої неповторності, невичерпної фантазії і сміливого та упертого дослідження меж невідомих, невідкритих. Найбільше поетеса замислюється над сутністю життя, дійсності і буття. Але ці філософські категорії виступають здебільшого у поетичній інтерпретації. Вона то повертається до початку початків («душа ще зріє й порожньо в раю»), то намагається зазирнути ту межу, яка відділяє живих від мертвих, то замислюється над парадоксами цього світу. Важливу роль у поетичному світі Марти Мельничук-Оберраух відіграють символи, що наповнені магічним змістом. Як правило, поетеса послуговується готовими символічними словами-знаками, своєрідними маяками, насаженими вагомим внутрішнім змістом іншими поетами, як от *камінь, пісок, вода, небо*; але незрідка творить і власні символи. Для цього створює окремі строфи, вірші чи навіть цикли і візуальні композиції. Поетеса завжди різна й неповторна. У кожній своїй роботі вона змінює оптику погляду, ракурс моделювання, щоб світ постав у новій якості, в досі невиражених нюансах. З особливою силою проявляється її здатність творити синкретизм явищ. Це – унікальне уміння зразу побачити кілька для нормального погляду несумісних предметів чи явищ і творити з них цілість, перетасовувати реальне і космічне. Тож не дивно, що ці твори здебільшого емотивні, в яких убито логічний аргумент, і єдиним провідником у них стає інтуїція. Світ, що його відкриває поетеса, має видимі реальні контури, але на цих контурах все матеріальне, власне кажучи, й закінчується, далі починаються фантасмагорії, в яких реальні предмети, явища живої дійсності та ознаки видимого світу перетворюються у щось пливке, змінне, химерне. Цей світ незмінно далекий від цивілізації, її здобутків і апокаліптичних загроз, він не знає ні минулого, ні майбутнього, та й сучасне його під великим знаком питання. Час, у якому він існує, можна означити хіба що нулем, тобто ця поезія здебільшого позачасова, абстрактна, але не повністю позбавлена життєвих реалій, що передані оригінально і нестандартно. Разом з тим, ця поезія завжди забарвлена непроминальними і неперобутніми

почуттями. Але інтимні зізнання поетеси ніколи не прибирають традиційних форм, вони незвичні, ніби прикриті серпанком таємничості й, кажучи її словами, „тільки світло далекої зорі, світло серця мерехтить десь на їх тонкому овиді”. Поетеса прагне добутися до їх витоків, осягнути зором чи не найбільшу таємницю людського існування – зародження почуття. Адже збагнути це означає розгадати щось дуже суттєве, може, найголовніше, а отже наблизитися до Творця – Альфи і Омеги світу. Поезія М. Мельничук-Оберраух глибоко філософська, вимагає не тільки вдумливого читання, а й відповідного рівня підготовленості. Щоб зрозуміти її до кінця, треба бути обізнаним з філософією Канта і Гегеля, екзистенціалістів Сартра, Камю і Гайдеггера. У її текстах виважено кожну фразу, визначено міру кожного слова і оточено його озонним простором свободи, тож не тільки кожен твір, а й вірш і катрен вражають синтезуючою магією образного осяяння. Авторка відчуває себе живою й активно діючою частинкою всесвіту, якій відкрито чимало великих таємниць і насамперед – красу і душу слова. Вона ніби вивільнює слово з хаосу космосу, щоб повернути його людям як скарб. Іншими словами кажучи, ставить себе на місце Творця, покладаючись більше на інтуїтивні осяяння, ніж на логіку розуму. Про це передусім свідчить її захоплення музикою і малярством. Стиль поета завжди складає певну єдність, складну структуру, в яку входять чимало найрізноманітніших елементів.

За духом і світовідчуттям Марті Мельничук-Оберраух близька поезія Зореслави Коваль – українки, що живе то у Бельгії, то у Мюнхені. Не випадково їх єднає давня і щира дружба. Ця дружба давно переросла у творчу співпрацю. Якщо ж заглибитися духовний світ двох поетес, то легко відчутти, як багато у них спільних точок дотикання, який він схожий, скільки у ньому перегуків. І разом з тим, це різні голоси, бо кожна з поетес має свій неповторний стиль, ревно оберігає його і ненастанно вдосконалює. Ось фрагмент із вірша Зореслави Коваль із збірки „Дзвін кришталю”: *Серед стін вночі тріскають невидимі багаття || Малюють світлотіні першої іскри || Розповідають що вона колись народила || На землі почуття... [4, 9].* Про що б не писала поетеса, яких би тем не торкалася, її слово неодмінно зігріте любов'ю і все у неї зводиться до любові. *На шкірі шелестить верба || Заплющу повіки || І Ти поруч || Пригортаєш моє чекання || Заплющу повіки || І пливу в лініях твоїх рук || На шкірі шелестить верба || Про незабутнє || Ти живеш в мені скрізь вулкан || А я вогонь небо вода || А я воскресіння рум'яне || Як весняний вінок [4, 5].*

Вірші для З.Коваль – це своєрідна поетична формула. Завжди точна і єдино правильна. Формула любові і ненависті, добра чи зла, болю чи тривоги. А ще для неї мистецтво писати – це уміння вивільнити дух з плоті слова. Незважаючи на алюзійність окремих віршів, тяжіння до кодовості і розпливчатості, почасти неясності й навіть фантазмагористичності, її вірші все ж вражають оголеністю і незахищеністю. *Всі вони ведуть до надії || Оті шляхи без обрїю || Очі без вій || Сні без мрій || П'яна ніч свята || Зеленим хмелем || Споминів вагітних майбуттям || Безістотні події || Минають зараз і тепер [4, 7].* Талант Зореслави Коваль можна було б назвати камерним, притишеним, але вона не хоче бути однаковою і часто являється у різних іпостасях. Музика її творів має широкий реєстр – від притишеної, задумливо-меланхолійної до несподівано-гучної, каскадної.

*Б'ють крила || Ширяючи у височині || Кричить || Згряя || Скелі видніються || Під деревом || Нашаровується пір'я || Очікування || Гасить || Світло [4, 12].*

Поетеса намагається передати багатоплановість одноплосинністю, відтворити словом і звуком те, що людині не суджено сприйняти органами чуття, але незмінно присутнє у світі, як, приміром, дуже тонкий звук, що його неспроможне вловити людське вухо. Як медіум, вона сугерує тонкі звуки і контури незримого світу. Відчувається, що з волі Бога предмети ніби промовляють крізь неї, послуговуючись її голосом і словом. Еволюція людини на землі підтверджена науково і це дає право припускати, що людина навчилася мови не безпосередньо від Господа, а опосередковано від живої природи. Для людини шлях внутрішнього вдосконалення проходить через вихід поза Слово – Звук і Біль. Десь поза межами Болю – Рай, але він неприступний для живої людини і можна тільки здогадуватися про нього. Найбільше, що нам дається – доторкнутися до вічності звуків, хоч це вже означає вихід за межі трансцендентного, і поетеса намагається полегшити нам цей шлях. Однак, скільки б не розвивалася наука, яких висот не досягала б, завжди буде існувати царина Непізнаного, непідвладного логічному аналізу людської свідомості. Тому З.Коваль проголошує своє містичне розуміння поезії, оперуючи словом на грані неможливого. Найчастіше цей процес підсвідомий, спонтанний, особливо його перший акт. Двері трансцендентного відчиняє натхнення. Жоден великий твір не може народитися без участі Господа, його волі й благословення, як і жодне велике відкриття. Роль поета-творця, по суті, дуже незначна. Йому необхідно лише записати те, що продиктовано з небес.

Як і в Марти Мельничук-Оберраух, у Зореслави Коваль чільне місце у поезії посідає колір, до барви вона ставляться з особливою увагою і пієтетом, сповідуючи своєрідний культ кольору. В своїй основі її кращі поезії, як, власне кажучи, і в Е.Андієвської, завжди барвисті, строкаті, яскраві. Але кольором поетеси послуговуються не тільки для того, щоби відбити усю красу навколишнього світу, він цікавить їх більше як брама, що прочиняється у непізнане, вказує дорогу душі в інші виміри.

Підсумовуючи, зазначимо, що в кожній з трьох поетес свій шлях, своє доростання до Абсолюту, свій арсенал невичерпних художніх засобів і, головне, – власний неповторний голос, але є і те, що єднає їх, навіть ріднить, а отже, дозволяє говорити про певні тенденції, паралелі, творчі перегуки, ба навіть більше, – мистецьку школу – це спорідненість і суголосність світовідчуття та світосприйняття, а також намагання виповісти душу за допомогою образного слова і барви, що перетікає в звук.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андієвська Е. Герострати. – Мюнхен: Сучасність, 1952. – 604 с.
2. Андієвська Е. Кути опостінь. – В-во Нью-Йоркської групи, 1962. – 76с.
3. Андієвська Е. Спокуси св. Антонія. – Мюнхен: Сучасність, 1985. – 222 с.
4. Коваль З. Дзвін кришталю. – Львів-Мюнхен: Бібліотека журналу «Зерна». – 1998. – 56 с.
5. Мельничук-Оберраух М. Похила площа. – Мюнхен, 1969. – 80 с.
6. Яннарас Х. Варіації на тему Пісні Пісень / Пер. з грецької. – К.; Дух і Літера, 1999. – 128 с.

## GENOLOGICKÉ KONTURY PROZAICKÉ TVORBY VIKTORA ASTAFJEVA

Člověk jako největší tajemství vědy, člověk a jeho umělecká sebereflexe, člověk jako předmět umění se bezesporu stane objektem a centrem koordinovaného komplexního výzkumu 21. století. Je to dokonce nezbytné - a to proto, abychom získali odpovědi na odvěké otázky lidstva: odkud člověk přichází, kam směřuje a jaké poselství s sebou přináší. V dnešní době jsme očitými svědky i aktivními účastníky vzájemného prolínání rozličných duchovních kultur různých národů a civilizací. Porozumět jim a přijmout je znamená obohacovat se jimi, rozvíjet svou identitu, být sám sebou. Pokud se duchovní kultury neoživují, netvoří a neobnovují, pak hynou a zcela zanikají. Pouze živá a neochabující kultura umožňuje a pomáhá člověku nacházet smysl osobního poslání a vlastní dějinné existence.

Od nepaměti se člověk ptá: Kdo jsem? Co jsem?

Od nepaměti se i umění a kultura ptají: Co jsme? K čemu jsme?

A veškerá činnost ruského spisovatele Viktora Astafjeva je dokladem neúnavného hledání odpovědi na tyto a další otázky. Prostřednictvím ideově-estetické podstaty své umělecké tvorby dovede tento autor doslova vyzařovat a předávat esteticko-duchovní energii a být tak inspirací pro každého a všechny, kteří cítí přítomnost dějin nejen v dnešku, ale i ve dnech příštích. Neboť úcta k minulosti znamená naději pro budoucnost.

Ruský spisovatel Viktor Astafjev (1924-2001) vstoupil do literatury jako výrazný představitel tzv. vesnické prózy, resp. prózy s vesnickou tematikou. Oficiální literatura tehdejšího normativního období oceňovala a na první místo kladla žánry, které zobrazovaly tzv. hrdinu, který byl svým založením aktivní sociální osobností. Z hlediska žánrového byl uctíván především román sociální, budovatelský, výchovný, a rovněž menší analogické útvary, novely, povídky, črty atd., které zobrazovaly programovou realitu života. Naopak takové žánry jako reflexe, poselství, dopis, lyrická báseň, impresionistické žánrové obrázky a další, které zachycovaly individuální, často iracionální a tajuplné pocity lyrického hrdiny, byly odsunuty do pozadí.

Viktor Astafjev klade do centra své tvorby nikoliv sociálního organizátora ve výše uvedeném smyslu, ale člověka, který v kontaktu s přírodou a vesmírem získává nevšední podněty pro svůj duchovní život. Je precizním tvůrcem strukturovaných menších epických útvarů (povídka, novela), které se později na větších plochách (román) otevírají, rozšiřují a vstřebávají nové syžetové linie. Už v jeho rané tvorbě vznikají prózy se závažným uměleckým poselstvím, jejichž síla a naléhavost přerostly rámec jednoho díla a staly se impulsem k tvorbě cyklické. Důkazem toho je především próza *Poslední pocta* (Последний поклон, 1957-1977), jejíž kompoziční uzavřenost a estetická dokonalost je založena na dvou prvcích – na obdivuhodně čistém charakteru babičky a na neskonalem okouzlení samotného vypravěče, který jako účastník událostí je všude přítomen a vše citlivě prožívá.

Obdivuhodná je Astafjevova paměť, vnímavost a přesnost v detailech, humor, emocionálnost, upřímnost a otevřenost, s jakou vzpomíná na své dětství. Tyto reminiscence jsou pramenem díla, kterým chce obklopovat člověka dobrotou a krásou, hledat věčnost v každodenní realitě.

*«Последний поклон еще раз напоминает, что ничего нельзя забывать, что существует долгий и неоплатный долг, и нищи те, кто не знает родства своего».*<sup>1</sup>

Tato próza Viktora Astafjeva se na jedné straně vyznačuje hloubkou psychologické analýzy a na straně druhé jistým dramatickým napětím. Popisy v ní zaujmají minimální místo, převládají charakteristiky duševních stavů, dialogy a vnitřní monology. *Poslední pocta* má kaleidoskopickou stavbu, vyprávění se neodvíjí přesně podle časové posloupnosti a souvislosti místa, ale děj je naplněn digresemi, vsuvkami, je přerývaný a jakoby roztrhaný, autor rychle přebíhá z místa na místo, dělá po-

1 И. Дедков: Неоплатный долг, in: Литературная Россия, 31 января 1975, с. 14.



suny v lidské paměti a rozuzlení příběhu nechává na závěr. Kniha není zatížena složitými dějovými konstrukcemi a jednotlivé kapitoly jsou autonomní, představují samostatné uzavřené příběhy.

Tímto dílem Astafjev vytváří svéráznou románovou mozaiku jakoby spirálovitě se rozvíjejících příběhů. Jde v podstatě o spirálu tematických návratů ke stěžejním autorovým motivům (dětství, domov, příroda). Jednotlivé povídky mají výrazně lyrickou polohu a jejich ráz umožňuje spisovateli uplatnit subjektivní postoj ke zpracovávanému námětu. Při hlubším pozorování je možné v *Poslední poctě* vysledovat jednotnost autorského pohledu, smysl pro obsáhlejší kompoziční výstavbu, podřízení dílčích jednotlivostí koncepci celku a další tvárné momenty, které ještě výstižněji a výrazněji prozaik rozvinul v kompoziční výstavbě svých pozdějších děl (lapidárnost vyjádření, smysluplná pointa, inklinování ke zkratce, maximální sdělnost apod.).

Ve výstavbě jednotlivých novel se přitom projevují gradační tendence, které vytvářejí onu zmíněnou kaleidoskopickou skládku, dějem a postavami skloubenou do jednotitého románového útvaru, přičemž syžetová centra jsou vytvořena kolem dvou ústředních postav – chlapce Vitky a jeho babičky. Vnitřní gradace *Poslední pocty* vrcholí v závěrečné pasáži konečné kapitoly, která svým myšlenkovým i emocionálním vyzněním nejen potvrzuje, ale svým způsobem přesahuje významovou pointu díla (mysl lidského bytí, vzkříšení paměti, nekonečnost a věčnost života). Tvůrce v *Poslední poctě* směřuje k základním a nezničitelným hodnotám člověka a k jeho duchovní podstatě, umocňované upřímnou opravdovostí a průzračnou čistotou osobních životních prožitků.

Viktor Astafjev svým lyrismem, epickou obrazotvorností a dušezpytnou fantazií postihl typicky lidské rysy, tajemství bytí a osudu, bohatství vnitřního života člověka, ukryté v záchvěvech nitra, citech a snech. Je nesporné, že *Poslední pocta* je Astafjevovo nejvyváženější dílo, ve kterém se nejvýrazněji projevil směr a obzor jeho vidění, temperament a lyrický naturel, jehož vývojevou silou a krystalizátorem byly podněty, které vznikaly v umělcově nejvnitřnějším myšlenkovém světě. V této próze se rovněž kultivoval autorův osobitě vyhraněný stylový profil, jehož rozboru bude v budoucnu třeba věnovat samostatnou studii. Viktor Astafjev potvrdil, že je svým založením lyrik se sklonem k poklidné idyličnosti a tiché melancholii, ale má v sobě i schopnost epicky jadrného, dramatického výrazu. Svým příznačným lyrismem dovede obraz pozorované reality změnit v zamyšlení nad minulostí i současností.

Obsažnost a kompoziční dokonalost umožňují Astafjevovi do několika málo stránek textu vměstnat obsáhlý materiál, přes charakter postav proniknout a vyložit názory a atmosféru přelomového válečného období. Podstatným principem tzv. filozofického žánru je souvztažnost mezi přítomností a minulostí. U Astafjeva se k tomu navíc připojuje osobní, subjektivní motivace, soustředěná na ztvárnění poznané skutečnosti. A právě takováto je kompoziční výstavba prózy *Pastýř a pastýřka. Moderní pastorále* (Пастух и пастушка. Современная пастораль (1957-1974), v níž minulost a současnost tvoří jeden kompaktní celek.

Sám tvůrce při setkání s literárním kritikem A. Lanšikovem ve Vologdě v roce 1969 řekl: «– Почему 'Пастух и пастушка'? ... Нет, не сразу пришло это название. По-разному было... И 'Легкое ранение', и 'Комета' ... И 'Не пришел с войны' называлась ...

– Что для меня было самым трудным? Описание любви Люси и Бориса. Описание интима вообще самое трудное... И вся история за одну ночь... Это самое трудное».<sup>2</sup>

Podobně jako v dramatu *Odpuš' mi* (Прости меня, 1980), napsaném na motivy novely *Když padají hvězdy* (Звездопад, 1960), je i zde v popředí filozoficky zabarvené vyprávění s osobitým pojetím kategorie času, krajním zevšeobecněním obrazů, zdůrazněním prvků podobenství a symbolu. Novela, jejíž stěžejní část je věnována válce, je rámována symbolickými scénami – obrazy:

▲ v prologu a v epilogu, které vyznívají jako rekviem, je zobrazena žena – truchlící Pietta, skloněná nad mohylou s náhrobkem ve tvaru pyramidy. «Скорбно шелестели немошные травы... Она... прижалась лицом к могиле и ощутила лицом еще вовек не остывшую плоть земли... Думала. Вспоминала...».<sup>2</sup>

▲ ve vědomí poručíka Kost'ajeva vzniká jakási apokalyptická vidina: «Огромный человек, шевеля огромной тенью и развевающимся за спиной факелом, двигался, летел на огненных крыльях к окопу, крушил все на своем пути железным ломом... Казалось, это пророк

2 А. П. ЛАНШИКОВ: Виктор Астафьев. Москва 1975, с. 78.

небесный с карающим копьем низвергся на землю, чтобы наказать за варварство людей».<sup>3</sup>

«Борис завopil... выпростался из снега... Его обдало пламенем и снегом, ударило в лицо комками земли, забило все еще вопящий рот землей...».<sup>3</sup>

Není náhodné, že Astafjev používá v otěsně bojové scéně starodávné porovnání bitevního a rolnického pole, kdy tank «медленно, метр за метром, прогрызал землю, запахивал траншею, укрывая пашенным пластом не злаки, не зерна, а рассеянные по дну окопа человеческие тела... – Постой!... Я тебя... лейтенант бросал себя за танком, который... гребся в снегу, натываясь на раздавленных, еще теплых людей».<sup>4</sup>

V tomto Astafjevově díle tak opětovně ožívá starodávná symbolika, která se jako zlatá nit proplétá *Slovem o pluku Igorově, Pověstí o bitvě na řece Kalce, Slovy Serapiona Vladimírského, Zadoštinou, Pověstmi o bitvě na Kulikově poli* a dalšími díly staroruské literatury, ve kterých ovšem plní úlohu pouze tzv. manifestační.

Členění novely *Pastýř a pastýřka. Moderní pastorále* je výrazem novátorského přístupu a obdivuhodné kompoziční jistoty, projevující se v dokonalé proporční vyváženosti všech složek a v použití osnovy hudebního rázu, jak jsme podrobně uvedli již v předchozí kapitole. Dominuje zde tendence ke kompoziční uzavřenosti a vyváženosti, k jejímu jednotnému vymezení a vyznění, k soustředěnosti jednotlivých částí do ojedinelým způsobem zhudebněného celku.

Viktor Astafjev jako prozaik vidí (přítomná realita) a vzpomíná (retrospekce), je vizuální a akustický. Jeho novelu *Pastýř a pastýřka* tudíž vnímáme dvěma smysly – zrakem a sluchem, přesněji řečeno zrakovou a sluchovou představivostí. Na tomto základě nejen vymýšlí, ale i vědomě staví, čímž se jeho próza stává jakoby dvouvrstevnatou – prolíná se vrstva představová (vizuální) s vrstvou vnitřní (hudební) s důrazem na výrazovou stránku, a to tak, aby nezastiňovala téma.

A navíc – pastorále je vždy o lásce a věrnosti. Viktor Astafjev tak se zřetelným záměrem naléhavé výzvy stanovil žánr svého díla a podobně jako v pastorále končí i tento příběh s jistým nádechem sentimentálnosti: «... Я пойду. Но я вернусь к тебе. Скоро. Совсем скоро мы будем вместе... Там уж никто не в силах разлучить нас».<sup>5</sup> Ale již v prologu nacházíme slova, která tuto sentimentálnost svým způsobem narušují: «Рядом с ее лицом качалась... немоющая травинка. Все бури мира, все буйство земли вобрала она в себя, утишила их собою, боязно храня в бледной луковке корешка, стиснутого землю, надежды на пробуждение свое и наше».<sup>6</sup>

Novela *Pastýř a pastýřka. Moderní pastorále* byla jednou z prvních takovýchto analytických próz. A pastorále na pozadí i přímo v bojové vřavě je novátorským objevem Astafjevovým! Zobrazuje válku jako stav světa a promluvil o ní s obyčejností a jednoduchostí, jako předtím hovořil o svém dětství. Spisovatel nezkoumá charakter jako hotovou věc, ale hledá jeho kořeny, snaží se určit jeho přirozenou podstatu. Pro něj má charakter v sobě vždy otázku: proč se člověk stal právě takovým a ne jiným? Proto také nechává Borise Kost'ajeva vzpomínat na dřívější život, na okamžiky, které mu utkvěly v paměti a které se nyní, v pro něj nanejvýš bolestné mezní situaci, až s neuvěřitelnou silou a přesností vynořují a ožívují. Už i samotný název novely je z tohoto důvodu výmluvný a příznačný. «Мне иногда пишут и говорят, что война, изображаемая мною, - 'неправильная', не похожая на войну тех, кто сражался на ней в ста километрах от передовой. А она очень разнообразна, между прочим, не только за сто, она уже и в километре иная..., чем на передовой. Там люди убивали людей – это страшно, это античеловечно. Это противу разума и рассудка – кровь, озрение, тупая работа, полужизнь, полусуществование в земной, часто сырой траншее».<sup>7</sup>

Nepopíratelné je mravní poselství tohoto díla – a to jak z osobního stanoviska autora, který má v sobě silné citové fondy, namířené proti násilí a k obraně člověka, tak i z hlediska všeobecného, kdy dílo v celkovém pojetí přechází v protiválečnou apoteózu. «V. Astafjev... má smysl pro výrazný až symbolický detail uprostřed desítek jiných. Jedním z nich je společná smrt starých lidí, pastýře a

3 В. АСТАФЬЕВ: Пастух и пастушка, in: *Собрание сочинений в четырех томах. Москва 1979, том 1, с. 302.*

4 Ibidem, с. 306.

5 Ibidem, с. 309.

6 Ibidem, с. 308-309.

7 Ibidem, с. 438.

*pastýřky, uprostřed bitevní vřavy a stovek mrtvých těl. Korespondence tohoto detailu s rámcovým příběhem... určuje žánrový ráz novely – moderní pastorále. Dílo je hlubokým protestem proti válce, oslavou velké lásky jako věčného volání života, výzvou k přítomnosti, aby už nikdo nemusel ležet tak sám uprostřed Ruska*».<sup>8</sup>

Forma novely *Pastýř a pastýřka* je zvláštní, nová a zcela nepodobná dílům, která autor do té doby vytvořil. Přesto je vnitřně spojena s jeho předchozím kompozičně stylistickým hledáním, s koncentrací vyjadřovacích prostředků (jejich specifikace není předmětem této práce) pro zobecnění v širokém smyslu slova, kdy realistické obrazy přerůstají do symbolů, nebo získávají určitou tajemnost zatím neobjevených a nepoznaných jevů.

Tato zvláštnost Astafjevova uměleckého rukopisu se náznakově projevila už v *Hořikvětě* (Стародуб, 1959), ale v novele *Pastýř a pastýřka* je převládající. Připomeňme si, že autor zákonitě dospěl od *Hořikvětě* ke *Krádeži* (Кража, 1965), která je v určitém smyslu syntézou – vyprávění je v er-formě a slábnou autobiografické prvky. Obraz hrdiny z novely *Pastýř a pastýřka* vyrůstal postupně na podkladu celé plejády charakterů z předchozích Astafjevových próz. Dalšími strukturálními zvláštnostmi této novely jsou lokálnost děje, omezený okruh postav a krátká časová rozpětí zobrazovaných událostí.

Světznámý Astafjevův román *Její Veličenstvo ryba* (Царь-рыба, 1972-1975) je vynikajícím dílem zvláštní žánrové formy – vyprávění v povídkách. Cyklus je rozčleněn na dvě části a obsahuje dvanáct próz různého žánrového zaměření (obdobně jako v knize *Poslední pocta*). Tvůrce umně propletá a navazuje jeden příběh na druhý, přičemž jednotlivé epizody sjednocuje lyrický hrdina. Je jím obraz samotného autora, který umocňuje běžné příhody básnickým viděním, vše sleduje, komentuje a hodnotí.

Astafjev opětovně vychází ze svých životních zkušeností (časté použití ich-formy ve vyprávění, absolutní vzpomínková otevřenost, přímočaré a realistické portréty vesničanů z jensejských osad z dnešních dnů a zčásti i z poválečných let), ale dochází postupně k výraznému nadhledu a filozofickému zobecnění. Jednotlivé povídky jsou v knize spojeny dvěma základními prvky:

▲ autorovým lidsky moudrým pohledem na svět,

▲ místem dějů, tj. Astafjevovým rodným krajem (dětský domov v Igarce, řeka Jenisej, sibiřská tajga, osada Čuš).

Hlavními hrdiny díla jsou příroda a člověk a jejich (dnes tolik aktuální a ožehavé!) vzájemné soužití. Astafjev harmonizuje dění přírody s výtvořím lidských rukou a vnímavě reaguje na necitelnost lidí k životu kolem nich. Hledá odpověď na otázku, jak ve stále dokonalejším civilizovaném světě nepoškodit a uchovat všelidské mravní hodnoty. «*Переменилась моя родная Сибирь. Все течет, все изменяется – свидетельствует седая мудрость. Так было. Так есть. Так будет*».<sup>9</sup>

Nosnou myšlenkovou náplní celého díla je sociálně ekologická problematika v těsném spojení s vnitřním světem člověka. Zaznívá tu autorovo niterné znepokojení nad osudem přírody a jejích obyvatel, neboť v přírodě hledá prameny duchovního života. Je zcela nepochybné, že Viktor Astafjev usiluje o duchovní syntézu a podává jednotný obraz veškerého života. Celou problematiku soustřeďuje na život lidského individua a ve shodě s tímto nasměrováním je v jeho próze zřetelná citlivost na objektivní mnohovýznamovou skutečnost, uprostřed níž se nachází člověk. Astafjevova tvorba je antropocentrická a právě onen člověk je měřítkem všech věcí a jevů. Jeho všudypřítomnost prostupuje okolní svět, zemi, přírodu i vesmír. Konání jednoho člověka zasahuje, ovlivňuje a postihuje jiného.

Je evidentní, že Viktor Astafjev tuto tematiku, která v sobě zahrnuje nejen naléhavou realitu, ale také metaforické zevšeobecnění a typizaci osudu člověka určité doby, zpracovává se střízlivostí, úsporností a neokázalostí, a přitom s myšlenkovou originalitou a hluboce niterným humanismem. Jeho spisovatelská činnost byla a zůstává pozoruhodným jevem zejména v literárním procesu 60.-90. let 20. století. Byl autorem, jehož tvorba je nejen latentně přítomná ve vývoji ruské literatury jako celku, ale sehrávala a sehrává dosud v jistém smyslu aktivní úlohu v komplexním vývoji společnosti.

<sup>8</sup> Ibidem, c. 302.

<sup>9</sup> В. АСТАФЬЕВ: Военные страницы. Москва 1986, с. 4.

LITERATURA

- АПУХТИНА, В. А.: Современная советская проза. Москва 1977  
АСТАФЬЕВ, В.: Собрание сочинений в четырех томах. Москва 1979-1981  
АСТАФЬЕВ, В.: Собрание сочинений в шести томах. Москва 1991  
ЕРШОВ, Л. Ф.: Виктор Астафьев и лирико-философская проза, in: Русская литература, 1984, № 1, стр. 75-89  
Komparatistika a genológia. Acta facultatis philosophicae Universitatis Šafarikanae. Bratislava 1973  
ЛАНЦИКОВ, А. П.: Виктор Астафьев. Москва 1975  
LAURENT, J.: Roman du roman. Paris 1977  
МАКАРОВ, А.: Во глубине России. Москва 1973  
МАТЮШОВА, З.: Концепция «быта» в ранней беллетристике В. Астафьева, in: Русский язык в центре Европы, 5, č. 5, 2002, Banská Bystrica, s. 115-122  
МАТЮШOVÁ, Z.: Síla lyrické výpovědi (o próze Viktora Astafjeva), in: Slovanský romantizmus – estetično genologických kategórií. Banská Bystrica 2003, s. 89-97  
Вопросы поэтики литературных жанров. Ленинград 1977  
ZAHŘÁDKA, M.: Literatura a válka. Praha 1980  
ZALYGIN, S.: Úvahy o literatúre. Bratislava 1988

# МОВОЗНАВЧИ СТУДІЇ



Piotr CZERWIŃSKI, Anna ZYCH

© 2007

## NAZWY STOPNI POKREWIEŃSTWA I POWINOWACTWA W JĘZYKU POLSKIM I ROSYJSKIM – STRUKTURA FORMALNA A ZNACZENIE FORMACJI

Wyrazy nazywające osoby pozostające ze sobą w stosunku pokrewieństwa i powinowactwa (*matka, ojciec, brat, siostra* itp.), podobnie jak imiona własne, należą do leksemów, od których stosunkowo łatwo tworzą się formacje modyfikacyjne ze znaczeniem oceny subiektywnej. Obserwuje się przy tym pewien brak symetrii w doborze formantów wykorzystywanych do tworzenia podobnych formacji w języku polskim i rosyjskim. Z tego też względu osoby nie będące rodzimymi użytkownikami języka mają trudności nie tylko z prawidłową interpretacją podobnych formacji, ich poprawnym użyciem, ale i z tworzeniem. Które z form są możliwe, które z nich są aktywne, których użycie jest stylistycznie ograniczone i w jakim stopniu? Jaka jest sfera ich użycia, w jakich warunkach komunikacyjnych dopuszczalne jest użycie tej lub innej formacji ze znaczeniem oceny subiektywnej? Jakie zabarwienie stylistyczne wnosi w derywat określony sufiks modyfikacyjny i co wpływa na to, że jego funkcja nie zawsze poddaje się jednoznacznej interpretacji? Te i podobne pytania pojawiają się w trakcie nauki języka obcego oraz w samym procesie mówienia. Pewne informacje na ten temat możemy znaleźć w artykułach i opracowaniach naukowych przede wszystkim z zakresu historii języka i dialektologii. Interesujące dane dotyczące nazw stopni pokrewieństwa i powinowactwa w języku polskim oraz tworzących się od nich formacji ekspresywnych zawarte są m.in. w pracach M. Szymczaka, P. Smoczyńskiego, S. Warchoła, B. Kreja<sup>1</sup>. Najczęściej jednak problemy te omawiane są przy okazji opisu poszczególnych formantów. Odpowiedzi na postawione wyżej pytania nie znajdujemy natomiast ani w gramatykach opisowych, ani w słownikach, ani w podręcznikach do nauki języka. Niepowodzeniem kończy się również szukanie w wymienionych źródłach w miarę pełnego wykazu podobnych formacji. Słowniki i gramatyki odnotowują je bowiem w sposób niekonsekwentny. Z zasady znajdujemy tam jedynie wykaz i opis formacji najczęściej używanych. Wynika to z faktu, że należą one do zjawisk tzw. uzusu językowego, w wielu przypadkach mają

<sup>1</sup> M. Szymczak: *Nazwy stopni pokrewieństwa i powinowactwa rodzinnego w historii i dialektach języka polskiego*. Warszawa 1966; M. Szymczak: *O analogii semantyczno-słotwórczej w polskiej terminologii rodzinnej*. PF XIX, 1969, s. 119-126; P. Smoczyński: *Nomina appellativa i propria we wzajemnym oddziaływaniu słotwórczym*. BiulPTJ XXI, 1962, s. 61-82; S. Warchoła: *Geneza i rozwój słotwiańskich formacji ekspresywnych z sufiksalnym -k- i -c-*. Warszawa-Łódź 1984; B. Kreja: *Słotwórstwo apelatywne pochodzenia własnego w języku polskim*. W: *Studia i szkice słotwórcze*. Gdańsk 2002, s. 21-26; B. Kreja: *O akategoryalnym przyrostku ekspresywnym -uchn- (por. mat-uchna, mal-uchn-y, płak-uchn-ać)*. W: *Studia i szkice słotwórcze*. Gdańsk 2002, s.189-197.

charakter potencjalny i są charakterystyczne dla indywidualnego, intymnego języka rodzinnego. Obsługują przede wszystkim sferę bytowo-rodzinną i tam też wykazują znaczną aktywność<sup>2</sup>, należą do jednostek wykorzystywanych głównie w komunikacji między członkami rodziny<sup>3</sup>, a więc w środowisku, z którym osoba nie będąca użytkownikiem danego języka albo nie ma bezpośredniego kontaktu, albo styka się z nim sporadycznie. W tym ostatnim przypadku osoba taka pełni najczęściej funkcję obserwatora, znacznie rzadziej – aktywnego uczestnika komunikacji. Własne nawyki językowe i cechy rodzimego uzusu językowego nakładają się na przyswajany język obcy przez co utrudniają zrozumienie specyfiki środków ekspresywno-emocjonalnych języka obcego. Interferencja w tej sferze, przyswajanej na najwcześniejszym etapie zdobywania umiejętności językowych i często nieuświadomianej w trakcie posługiwania się językiem ojczystym, jest bardzo silna. Dlatego też wydaje się zasadne omówienie struktury, semantyki i sfery użycia nazw określających stosunki pokrewieństwa i powinowactwa w aspekcie konfrontatywnym i wskazanie tych momentów, które mogłyby pozostać niezauważone przy opisie jednego języka.

Interesujący i poddający się niejednoznacznej interpretacji materiał badawczy w polsko-rosyjskim ujęciu konfrontatywnym prezentują już same formy wyjściowe omawianej grupy leksykalno-semantycznej. Cechuje je bowiem z jednej strony pewna symetria, z drugiej zaś asymetria strukturalno-semantyczna, która znajduje odzwierciedlenie również w motywowanych nimi derywatach. Zjawisko to jest szczególnie widoczne w odniesieniu do formacji nazywających osoby płci żeńskiej. Jeżeli bowiem stosunki między leksemami *отец / ojciec, сын / syn, брат / brat, внук / wnuk, внучка / wnuczka, дед / dziad, зять / zięć, сестра / siostra, мётка / ciotka, тещь / teść, тёща / teściowa* można uznać za przejaw symetrii międzyjęzykowej, to relacje typu *мать / matka* и *дочь / córka*, z jednej strony i *бабка / babka* z drugiej wymagają pewnego komentarza dotyczącego różnic formalno-strukturalnych i stylistycznych między formacjami języka rosyjskiego i polskiego.

Na wstępnym etapie analizy można wyróżnić kilka podstawowych zjawisk, na które należałoby zwrócić uwagę przy opisie wyróżnionych jednostek leksykalnych:

1. Słowotwórcze i uzualno-stylistyczne właściwości formantów.
2. Obecność lub brak różnic w sposobach nominacji kobiet i mężczyzn charakteryzujących się określonym stopniem pokrewieństwa (*дядя / wuj, стрyj*) lub powinowactwa zarówno w linii prostej, jak i bocznej (*невестка / synowa, bratowa; племянник / siostrzeniec, bratanek*).
3. Różnice w zakresie wyznaczników stylistycznych i określonej przez uzus sfery użycia.
4. Znaczenia wtórne (występowanie analizowanych leksemów w funkcji zwrotów adresatywnych oraz ich użycie w odniesieniu do osób nie pozostających w stosunku pokrewieństwa).

Wszystkie te czynniki są ze sobą wzajemnie powiązane – formanty, nominacja, uzus, semantyka – dlatego też konieczne jest zbadanie pod tym kątem wyrazów motywowanych, charakteryzujących się złożoną strukturą morfemową.

Przejdźmy teraz do rozpatrzenia tych zjawisk, które związane są z brakiem jednoznacznej

2 С.А. Сухих, В.В. Зеленская: *Репрезентативная сущность личности в коммуникативном аспекте реализации*. Краснодар 1997; С.А. Сухих, В.В. Зеленская: *Прагмалингвистическое моделирование коммуникативного процесса*. Краснодар 1998.

3 Борисова И.Н.: *Русский разговорный диалог. Структура и динамика*. Москва 2005, s. 15.

odpowiedności między analizowanymi językami. Przede wszystkim należałoby w tym miejscu zwrócić uwagę na nie w pełni identyczną funkcję sufiksu *-k-* / *-к-* w języku polskim i rosyjskim.

W strukturze polskich rzeczowników *matka*, *córka*, które uznawane są wspólnie za niemotywowane, można wyróżnić morfem *-k-*, nieobecny w równoznacznych stylistycznie rosyjskich odpowiednikach słownikowych *мать*, *дочь*. Tego rodzaju nieodpowiedności, dające się zaobserwować i wśród innych jednostek należących do omawianej grupy, świadczą o różnych kierunkach rozwoju języków i mimo dużego podobieństwa, o ich wewnętrznym zróżnicowaniu. Wymagają więc osobnego komentarza dotyczącego budowy słowotwórczej leksemów i ich właściwości stylistycznych.

Zwróćmy przede wszystkim uwagę na rzeczowniki nazywające osoby płci żeńskiej, zawierające lub nie zawierające w swej strukturze formalnej morfemu *-k-* / *-к-*. W zaprezentowanej niżej tabeli po stronie lewej znajdują się formacje neutralne, zaś po prawej wyrazy stylistycznie nacechowane, choć nie zawsze motywowane, por.:

<i>мать</i> – <i>матка</i> (устар.)	<i>matka</i> – <i>mać</i> (daw., wulg.)
<i>дочь</i> – <i>дочка</i> (разг.)	<i>córka</i> – <i>córa</i> (książk.)
<i>бабка</i> – <i>баба</i> (разг.-сниж.)	<i>babka</i> – <i>baba</i> (pot., rub., pogard.)
<i>тётка</i> – <i>тётя</i> (неофиц.)	<i>ciotka</i> – <i>ciocia</i> (pot.)
<i>внучка</i> – <i>внука</i> (устар.)	<i>wnuczka</i> – <i>wnuka</i> (daw.)
<i>невестка</i> – <i>невеста</i> (др. знач.)	<i>0</i> – <i>niewiasta</i> (inne zn.)

Z zestawienia wynika, że w języku polskim morfem *-k-* konsekwentnie wchodzi w skład formacji uznawanych wspólnie za neutralne i wyjściowe (niekiedy z odcieniem oficjalności), podczas gdy nie zawierające go leksemu jednorodzenne należą do słownictwa emocjonalnie i stylistycznie nacechowanego. W języku rosyjskim sytuacja przedstawia się nieco inaczej. Rzeczowniki *мать* i *дочь*, nazywające osoby płci żeńskiej powiązane bezpośrednimi stosunkami pokrewieństwa (pierwszy stopień pokrewieństwa pełnego w linii prostej zstępnej), w swej strukturze formalnej nie zawierają sufiksu *-к-*. Pojawia się on natomiast w formacjach nazywających kobiety, które łączy drugi stopień pokrewieństwa w linii prostej (*бабка*, *внучка*), krewne z linii bocznej (*тётка*) oraz kobiety pozostające w stosunku powinowactwa (*невестка*). Widzimy więc, że w języku rosyjskim centralna pozycja rzeczowników *мать* i *дочь*, nazywających osoby połączone bezpośrednimi więzami krwi, zostaje zaakcentowana poprzez ich strukturę formalną (nieobecność sufiksu *-к-*). Na tym tle wyróżnia się rzeczownik *мать*. We współczesnym rosyjskim języku literackim brak motywowanej nim formacji z sufiksem *-к-* zachowującej znaczenie podstawy<sup>4</sup>.

Omawiając rolę sufiksu *-к-* / *-k-*, należy zwrócić uwagę na związane z jego występowaniem w leksemach omawianej grupy zjawisko nominacyjnej dwoistości, nie zawsze uświadamiane i niekiedy sprawiające trudność interpretacyjną nawet użytkownikom języka. Chodzi tutaj o rzeczowniki *бабка* / *babka* i *тётка* / *ciotka*. Podobna zwyczajowa dwoistość nominacyjna, choć w nieco zmodyfikowanej postaci, charakteryzuje także rzeczowniki *дед* / *dziad* oraz - jak się wydaje - częściowo rzeczownik *дядя*. Zjawisko, o którym mowa przejawia się w tym, że rzeczowniki z sufiksem *-к-* / *-k-*: *бабка* / *babka* i *тётка* / *ciotka* należą do uzusu językowego i przez słowniki określane są jako oficjalne, nieoficjalne lub potoczne. Za nieoficjalne i/lub potoczne uznaje się także motywowane nimi formacje *бабушка* / *babcia* i *тётя* / *ciocia*. O specyfice formacji z formantem

<sup>4</sup> Odnotowywany przez słowniki języka rosyjskiego derywat *матка*, będący synonimem rzeczownika *мать*, ma charakter gminny (*просторечный*).

-к- / -k- *бабка* / *babka* и *мѣтка* / *ciotka* świadczą to, że ich użycie jako form adresatywnych w sytuacji kontaktu bezpośredniego uważane jest współcześnie za niegrzeczne, a nawet obraźliwe<sup>5</sup>, podczas gdy w kontaktach nie mających charakteru bezpośredniego formacje takie uznawane są bądź za neutralne, bądź też oficjalne. Natomiast użycie form *бабушка* / *babcia*, *мѣтя* / *ciocia* w sytuacjach, gdy bezpośrednio zwracamy się do danej osoby, jak i wówczas gdy tylko o niej rozmawiamy (zarówno wtedy, gdy osoba, o której mowa jest obecna, jak i wtedy gdy rozmowa toczy się bez jej udziału) ma charakter nieoficjalny i potoczny.

Nie będzie więc przesadą twierdzenie, że stricte neutralnych formacji w tym wypadku nie ma. Są natomiast korelatywne pary nazw (*бабка* – *бабушка* / *babka* – *babcia*; *мѣтка* – *мѣтя* / *ciotka* – *ciocia*), których wybór i użycie zależy od uzusu, rodzaju kontaktu i sytuacji.

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na istnienie w obrębie nazw żeńskich trzyelementowych ciągów korelacyjnych typu *баба* – *бабка* – *бабушка* / *baba* – *babka* – *babcia*. Podobne „triady”, utworzone według modelu 0 / -к- / -ушк-, odnajdujemy również wśród rosyjskich męskich nazw osobowych, por. *дед* – *дедка* – *дедушка*.

W rosyjskim materiale językowym w obrębie interesującej nas grupy znajdujemy następujące „trójki” korelacyjne: *дочь* – *дочка* – *дочушка*, *мѣтя* – *мѣтка* – *мѣтушка*, *мать* – *матка* – *матушка*, *жена* – *жѣнка* – *жѣнушка*, *дядя* – *дядька* – *дядюшка*, *дед* – *дедка* – *дедушка*, *зять* – *зятька* – *зятюшка*, *свекровь* – *свекровка* – *свекровушка*, *свѣкор* – *свекорко* – *свекорушко*, *тесть* – *тестька* – *тестюшка*, *мѣща* – *мѣщка* – *мѣщушка*. Sytuacja w języku polskim nie jest tak przejrzysta, przede wszystkim dlatego, że większość rzeczowników żeńskich wchodzących w skład omawianej grupy i uznawanych współcześnie za podstawowe zawiera w swej strukturze formant -k-, por. np. *babka*, *matka*, *ciotka*, *córka*. Leksemy nie zawierające sufiksu albo wyszły z użycia w interesującym nas znaczeniu (por. np. *mać*, który współcześnie występuje zazwyczaj jako komponent wulgaryzmu o silnym nacechowaniu emocjonalnym, np. *psia mać*; jego znaczenie ‘matka’ widoczne jest jeszcze w niektórych przysłowiach, np. *Jaka mać, taka nać* ‘jaka matka, takie dzieci’), albo są formacjami wtórnymi w stosunku do wyrazów z sufiksem -k-, powstałymi na drodze derywacji wstecznej, jak np. *ciota* i charakteryzują się silnym zabarwieniem pejoratywnym, a znaczenie określające stopień pokrewieństwa lub powinowactwa nie jest ich znaczeniem podstawowym (w PSWPZg. rzeczownikowi *ciota* przypisuje się 7 znaczeń, spośród których znaczenie wskazujące na stopień pokrewieństwa wymieniane jest dopiero na miejscu 6; wyraz w tym znaczeniu opatrzony jest kwalifikatorem rzadki, pogardliwy; w SWJPDun. znaczenie to w ogóle nie jest odnotowane).

Gdyby spróbować ułożyć ciągi korelacyjne według modelu 0 / -k- / -cia dla rzeczowników oznaczających osoby płci żeńskiej powiązane stosunkami pokrewieństwa, to otrzymalibyśmy: *baba* – *babka* – *babcia*; *mama* – *mamka* – *mamcia*; *żona* – *żonka* – *żoncia*. Odpowiednie ciągi dla męskich rzeczowników osobowych wyglądałyby następująco: *wuj* – *wujek* – *wujcio*; *stryj* – *stryjek* – *stryccio*, *syn* – *synek* – *syncio*. Widzimy więc, że nie obejmują one całej grupy tematycznej. Brak tu derywatów od *matka*, *ciotka*, *siostra*, *teściowa*, *ojciec*, *zięć*, *teść* itp. Większą regularnością w tworzeniu pochodnych omawianej grupy charakteryzuje się model, w którego skład wchodzi derywaty z formantem -eczka (*mać*) – *matka* – *mateczka*, *wujna* – *wujenka* – *wujeneczka*, *stryjna*

5 Jeszcze w słowniku Doroszewskiego znajdujemy przykład świadczący o tym, że użycie wyrazu *babka* w sytuacji kontaktu bezpośredniego nie było uznawane za niestosowne, por. *A pocałujże Kazek babkę. To babka, matka tatusia* /Rus. Wiatr 119



– *stryjenka* – *stryjeneczka*, *córa* – *córka* – *córeczka*. Dla rzeczowników rodzaju męskiego byłyby to twory z suf. *-aszek*, *-iszek* typu: *wuj* – *wujek* – *wujaszek*, *stryj* – *stryjek* – *stryjaszek*, *brat* – *bratek* – *braciszek*. Na uwagę zasługuje też model: *0 / -k- / -usia/-uś* dla rodzaju żeńskiego i *0 / -k- / -uś* dla rodzaju męskiego, por. *baba* – *babka* – *babusia/ babuś*, (*mac*) – *matka* – *matusia/ matuś*, *córa* – *córka* – *córusia/ córuś*, *mama* – *mamka* – *mamusia/ mamuś*, *wnuka* – *wnuczka* – *wnusia/ wnuczuś*, *ciocia* – *ciotka* – *ciotusia/ ciotuş*, *dziad* – *dziadek* – *dziadziuś*, *tata* – *tatko/ tatek* – *tatuś*, *wnuk* – *wnuczek* – *wnuczuś*, *syn* – *synek* – *synuś*. Brak natomiast tak utworzonych derywatów od *siostra*, *wuj*, *teść* itp. Należy tu podkreślić, że w derywatach *mamusia*, *dziadziuś*, *tatuś* ekspresja wnoszona przez formant jest częściowo starta. Jest to zapewne rezultat częstego używania tych form, podobnie jak formy *babcia*.

Jak więc widzimy, trudno jest wyłonić w języku polskim model analogiczny do rosyjskiego, który obejmowałby prawie wszystkie jednostki wchodzące w skład interesującej nas grupy tematycznej.

Ustalenie relacji między formantami mogłoby okazać się pomocne w rozwiązaniu dwóch istotnych zagadnień dotyczących głębokiej struktury semantycznej leksemów analizowanej grupy leksykalno-semantycznej, ich znaczenia ukrytego, implicytnego i dlatego przejawiającego się na poziomie słowotwórczym: 1) jaką, jeżeli nie jedynie formalną, uwarunkowaną typem podstawy podgrupę tworzą wyrazy charakteryzujące się możliwością wstępowania w korelacje typu *0 / -k- / -ушк-* и *0 / -k- / -cia* i tym samym odróżniające się od tych, które pozbawione są takiej możliwości (*отец, сын, брат, внук, внучка, сестра, племянник, племянница*); 2) jakie znaczenie posiadają formanty słowotwórcze *0 / -k- / -ушк-* и *0 / -k- / -cia* w odniesieniu do *баба – бабка – бабушка / baba – babka – babcia* oraz w stosunku do pozostałych jednostek leksykalnych tej samej podgrupy (*дочь, тётя, мать* и т.п.). Udzielenie odpowiedzi na przedstawione wyżej pytania może pomóc w wyłonieniu ukrytych aspektów semantyki wyrazów nazywających stosunki pokrewieństwa i powinowactwa w języku polskim i rosyjskim, w wykryciu podobieństw i różnic między nimi oraz stanowić punkt wyjścia przyszłej analizy obejmującej pozostałe formacje z tej grupy tematycznej – sufiksalne i niesufiksalne, formacje z innymi sufiksami i utworzone od innych podstaw. Może również przyczynić się do uściślenia znaczenia formantów uznawanych za modyfikacyjne i oceniające.

Przy takim podejściu istotne jest uwzględnienie pochodnych i korelacyjnych znaczeń analizowanych formacji.

Rzeczowniki *baba / баба* wywodzą się z języka prasłowiańskiego, w którym oznaczały ‘starą kobietę’<sup>6</sup>. Interesujące nas znaczenie ‘matka ojca lub matki’ ma charakter wtórny. Sytuację taką obserwujemy jeszcze w języku staroruskim. W słowniku I. Srezniewskiego znaczenie ‘matka ojca lub matki’ odnotowywane jako drugie<sup>7</sup>. Podobnie jest w słowniku W. Dala. Znajdujemy tu jednak dodatkową informację mówiącą już o tym, że funkcję wyrazu *баба* w znaczeniu ‘matka ojca lub matki’ przejęły rzeczowniki *бабка, бабушка*, roś.: «более употрб. умал. бабка, бабушка»<sup>8</sup> (XIX w.). W języku polskim proces wypierania rzeczownika *baba* w omawianym znaczeniu rozpoczął się w wieku XIV<sup>9</sup>. Jego miejsce zajęła pierwotnie hipokorystyczna formacja z sufiksem *-k-*: *babka*.

Współcześnie w obu porównywanych językach niemotywowane wyrazy wyjściowe (*баба*,

6 П.Я. Черных: *Историко-этимологический словарь современного русского языка*. Москва 1999 Т. I, с. 62.  
7 И.И. Срезневский: *Материалы для словаря древнерусского языка*. Москва 1958. Т. I, с. 35.  
8 В.И. Даль: *Толковый словарь живого великорусского языка*. Москва 1955. Т. I, с. 32.  
9 W. Boryś: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 2005, s. 19

*baba*), są leksemami wieloznacznymi. Wśród licznych znaczeń przypisywanych tym rzeczownikom w słownikach objaśniających języka rosyjskiego na plan pierwszy wysuwa się znaczenie ‘wiejska, zameżna kobieta / kobieta stara’, a w polskich ‘lekceważąco, pogardliwie, żartobliwie o kobiecie’. Znaczenie ‘matka matki albo ojca’ uznawane jest w słownikach rosyjskich za wtórne i wśród innych znaczeń zajmuje miejsce dość odległe. Przez Słownik 4-tomowy (MAS) wymieniane jest dopiero na miejscu piątym, przy czym autorzy zaznaczają, że formacja ta najczęściej występuje w postaci „*баба Маня*” i ma charakter potoczny. Spośród słowników współczesnego języka polskiego znaczenie ‘matka ojca lub matki’ odnotowuje dla rzeczownika *baba* jedynie Słownik języka polskiego pod red. Doroszewskiego (jako czwarte). Nie znajdujemy go natomiast w nowszych opracowaniach leksykograficznych – ani w SJWPDun., ani w PSWPZg.

Rosyjskiemu rzeczownikowi *баба* przypisuje się następujące znaczenia: ‘wiejska (zwykle zameżna) kobieta; każda kobieta; niechlujna kobieta; żona, partnerka seksualna mężczyzny; to samo co *бабушка* (w mowie dzieci)’ (por. BTS); ‘słaby, niezdecydowany mężczyzna, chłopiec’ (MAS). Wyraz *бабка* interpretowany jest następująco: ‘babcia; znachorka, wróżbiarka’ (BTS), ‘stara kobieta, staruszka’; ‘kobieta wiejska pomagająca przy porodach, położna’ (MAS). Rzeczownik *Бабушка* charakteryzuje się znaczeniami: ‘matka ojca lub matki; krewna w podeszłym wieku; kobieta w podeszłym wieku, stara’ (BTS), ‘stara kobieta, starucha’ (MAS). W słowniku Dala i Srezniewskiego (u Srezniewskiego brak formacji *бабка*, *бабушка*) podaje się te same znaczenia jednakże w innej kolejności. U Dala sem ‘zameżna’ zajmuje pozycję pierwszoplanową, dopiero w następnej kolejności zwraca się uwagę na status społeczny (‘низших сословий’); u Srezniewskiego cecha ‘zameżna’ występuje jako jedyna przy eksplikacji ‘kobieta’. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na jeszcze jeden znaczący szczegół. Wszystkie trzy wyrazy *баба*, *бабка* i *бабушка* należą do uzusu i są emocjonalnie nacechowane.

Analogiczne rzeczowniki polskie posiadają podobne znaczenia, choć obserwuje się w tym zakresie także pewne rozbieżności między językami – po pierwsze znaczenia nie zawsze są identyczne, po drugie akcent między znaczeniami może być różnie rozłożony. Pewne rozbieżności znaczeniowe można zauważyć już w strukturze semantycznej rzeczowników *baba* i *баба*. W słowniku Lindego przy eksplikacji rzeczownika *baba*, zwraca się przede wszystkim uwagę na wiek kobiety określanej tym mianem – *baba* to przede wszystkim kobieta (białogłowa) stara. Nazwą tą określa się również żebraczkę (*baba kościelna*), przekupkę, handlarkę (*kupna baba*), rajfurkę, akuszerkę, a więc – podobnie jak w języku rosyjskim – zwraca się uwagę na jej niski status społeczny. Babą nazywa się również kobietę zameżną. W tym ostatnim znaczeniu rzeczownik *baba* opatrzony jest kwalifikatorem rubaszny.

W słowniku języka polskiego pod red. Doroszewskiego wymienia się aż 14 znaczeń przypisywanych wyrazowi *baba*, spośród których tylko 4 pierwsze można uznać za zbieżne w obu językach, por. 1. rub. a. pogard. ‘kobieta, żona’; 2. ‘stara kobieta, staruszka’; 3. ‘zameżna kobieta, chłopka’; 4. ‘matka, ciotka lub stryjenka matki albo ojca’. Ponadto w odróżnieniu od języka rosyjskiego wyrazowi temu przypisuje się takie znaczenia jak: 5. ‘handlarza, przekupka (szczególnie przywożąca towar ze wsi)’; 6. ‘czarownica, wiedźma’; 7. ‘żebraczka, uboga, biedna kobieta utrzymująca się z datków lub posług przy kościele lub cmentarzu’; 8. ‘kobieta wiejska pomagająca przy porodach, lecząca ziołami lub zamawianiem, znachorka’; dziś poet. W nowszych słownikach współczesnego języka polskiego znaczenie 4., czyli ‘matka, ciotka lub stryjenka matki albo ojca’

nie jest wymieniane. Pojawiają się natomiast takie, jak: ‘zartobliwie o kobiecie obfitych kształtów’; ‘wiejska kobieta, zwykle starsza, znająca się na leczeniu ziołami, pomagająca przy porodach; często zajmująca się również praktykami magicznymi, zamawianiem chorób itp.’ (SWJPDun.).

We współczesnym języku polskim na plan pierwszy wysunął się sem ‘kobieta w ogóle’ (nie koniecznie stara), któremu towarzyszy silny walor pejoratywno-augmentatywny (por. np. *Same baby uczą w szkole; Baba za kierownicą*), natomiast znaczenie ‘wiejska (zwykle zamężna) kobieta’ wymieniane przez słowniki języka rosyjskiego jako pierwsze, w polskich materiałach leksykograficznych znajduje się na jednym z kolejnych miejsc. Podobnie jak w języku rosyjskim rzeczownikowi *baba* przypisuje się znaczenia: ‘żona lub kochanka’ (In.Sł.), ‘stara kobieta’; ‘zniewieściały mężczyzna’ (In.Sł.; PSWPZg.; SWJPDun.). W odróżnieniu od języka rosyjskiego wśród znaczeń tego rzeczownika nie wymienia się takiego, jak ‘kobieta niechlujna’. Brak też odniesienia do formy *baba* występującej w mowie dzieci i będącej synonimem rzeczownika *babcia*. W nowszych materiałach słownikowych nie odnotowuje się także znaczenia wskazującego na relacje rodzinne, czyli ‘matka ojca lub matki’.

Wśród licznych znaczeń polskiego rzeczownika *babka* (np. SJPD –14; PSWPZg. –10; SWJPDun. – 7) jako podstawowe – podobnie jak w języku rosyjskim – wymienia się ‘matka (rzadziej ciotka) ojca albo matki w stosunku do ich dzieci’. Do znaczeń wspólnych dla obu języków zaliczyć można: ‘kobieta wiejska pomagająca przy porodach, wróżbiarka’, ‘stara kobieta, zazwyczaj wiejska’. Należy jednak zaznaczyć, że znaczenia te zajmują niejednakową pozycję w artykułach hasłowych. W odróżnieniu od języka rosyjskiego, w języku polskim znajdują się one niejako na peryferiach. Np. znaczenie ‘stara kobieta, zazwyczaj wiejska’ w SWJPDun. wymieniane jest dopiero jako 4, a PSWPZg. jako 3, natomiast znaczenie ‘kobieta wiejska pomagająca przy porodach, wróżbiarka’ w obu słownikach wymieniane jest jako ostatnie z adnotacją rzadkie; PSWPZg. – 10 z adnotacją dawne). Ponadto należy zwrócić uwagę na przynależne jedynie polskiemu rzeczownikowi znaczenie: ‘młoda, atrakcyjna kobieta’ (por. *Małgosia to fajna babka*). Również w tym wypadku (podobnie jak w *baba*), nastąpiło rozszerzenie znaczenia, rozciągnięcie go z jednej strony na kobiety dojrzałe, z drugiej zaś na osoby młode w dodatku atrakcyjne.

Spośród trzech analizowanych leksemów tylko rzeczowniki *babcia*<sup>10</sup> i *бабушка* nie różnią się znaczeniem. W obu językach występują w znaczeniach: ‘matka (rzadziej ciotka) ojca lub matki w odniesieniu do ich dzieci’ i ‘stara kobieta, staruszka’.

Wprawdzie w słownikach współczesnego języka polskiego i rosyjskiego znaczenie ‘matka ojca lub matki’ konsekwentnie uznawane jest za podstawowe dla rzeczowników *babka*, *бабка*, jednak. obserwuje się pewną niejednorodność autorów w odniesieniu do wartości emocjonalnej wymienionych wyrazów. W polskich materiałach słownikowych rzeczownik *babka* uważany jest przez większość leksykografów za neutralny i na ogół podawany bez kwalifikatorów stylistycznych. Tylko przez SJP Doroszewskiego wyraz ten traktowany jest jak synonim rzeczownika *baba* w znaczeniu ‘matka ojca lub matki’. W Słowniku pod red. Zgólkowej rzeczownik *babka*, podobnie jak *babcia*, podawany jest bez kwalifikatorów. Oba interpretowane są jako ‘matka (rzadziej ciotka) ojca lub matki w odniesieniu do ich dzieci’. Natomiast autorzy Innego słownika języka polskiego

10 Jak zauważa R. Tokarski, formacja *babcia* stosunkowo późno pojawiła się w języku. Pierwsze zapisy tego wyrazu z adnotacją o jego pieszczotliwym charakterze występują dopiero w Słowniku języka polskiego pod red. W. Doroszewskiego. Por. R. Tokarski: *Struktura pola znaczeniowego (studium językoznawcze)*. Warszawa 1984, s. 137. W chwili obecnej walor ekspresywno-deminutywny prawie uległ neutralizacji.

(In.sł) określają rzeczownik *babka* jako ‘dość oficjalny’, synonimiczny w stosunku do *babcia*.

Niejednakowo interpretowany jest rzeczownik *бабка* także w rosyjskich materiałach leksykograficznych. W 4-tomowym słowniku języka rosyjskiego wyraz ten uznawany jest za neutralny i synonimiczny w stosunku do *бабушка*. Również autorzy BTS rzeczowniki *бабка* i *бабушка* traktują jak synonimy, z tą jednak różnicą, że formację *бабка* określają jako potoczną oraz pogardliwą i opatrują kwalifikatorem разг.-сниж. Słownik tematyczny języka rosyjskiego (TS) uznaje rzeczownik *бабка* za podstawowy, a zarazem potoczny i oficjalny, natomiast rzeczownik *бабушка* za nieoficjalny. Wydaje się, że ta ostatnia interpretacja jest najbardziej ścisła zarówno w odniesieniu do materiału polskiego jak i rosyjskiego.

Znaczenie ‘matka ojca lub matki’ uważane jest za podstawowe również dla rzeczowników *babcia* i *бабушка*. Rzeczownik rosyjski ma charakter nieoficjalny oraz potoczny i wstępuje w korelację z oficjalnym, potocznym rzeczownikiem *бабка*. Nieco inaczej sytuacja przedstawia się w języku polskim. Najczęściej rzeczownik *babcia* określany jest jako derywat o charakterze pieśczośliwym. Taką interpretację znajdujemy m.in. w Słowniku Doroszewskiego, w słowniku Dunaja oraz w słowniku Szymczaka. Natomiast w Słowniku pod red. Zgólkowej definicje wyrazów *babka* i *babcia* są identyczne. Brak tu również jakichkolwiek kwalifikatorów, świadczących o ich właściwościach emocjonalno-ekspresywnych. W Innym słowniku języka polskiego rzeczownik *babka* uznawany jest za oficjalny, natomiast znaczeniowo tożsamy mu rzeczownik *babcia* nie został opatrzony żadnymi kwalifikatorami, co pozwala sądzić, że przez autorów jest on uważany za ekspresywnie neutralny, różniący się jedynie sferą użycia.

Abstrahując od rodzaju, kolejności, odcieni znaczeniowych i właściwości ekspresywno-modyfikacyjnych w odniesieniu do przeanalizowanego materiału można wysnuć następujący wniosek natury ogólnej: forma podstawowa (niesufiksalna) wskazuje na relacje genderowe ‘kobieta w relacji do mężczyzny, kobieta przy mężczyźnie (por. cytat zamieszczony w słowniku Lindego: *Skoro dziewczeczce czepiec włożą na głowę, z dziewczki staje się babą*), kobieta dojrzała, w wieku reprodukcyjnym, która urodziła lub może rodzić’ (Dal zamieszcza na ten temat następującą wiele mówiącą wskazówkę: *баба «особ. после первых лет, когда она была молодой, молодичею»*), z której wynika, że kobieta jest pełnowartościowym członkiem społeczności rodzinnej dopiero po urodzeniu przez nią dziecka lub dzieci). Formacja z sufiksem *-к- / -к-* podkreśla rolę rodzinną ‘kobieta doświadczona, należąca do rodziny, do której weszła poprzez zawarcie związku małżeńskiego’, zaś derywat z sufiksem *-ушк- / -cia* wskazuje na bliskość w układach rodzinnych, czyli *бабка своя*. W związku z tym sufiksowi *-к- / -к-* można przypisać funkcję zmieniającą status, niejako przeniesienie tego, co ma charakter ogólny na poziom określający pozycję rodzinną oraz relacje na linii przodek – potomek. Z kolei sufiks *-ушк-*, a właściwie *-уш-*, jako że znaczenie *-к- (-уш- + -к-)* już znalazło swoje odzwierciedlenie w derywacie *бабка* wskazującym na pokrewieństwo w linii zstępnej (matka matki, matka ojca) oraz *-cia*, podkreślają bliskość i swojskość<sup>11</sup>.

Podobną zależność obserwujemy również we frazeologii (paremiologii), por. przykłady rosyjskie: *Кто бабке не внук, czyli każdy; Не к лицу бабке девичьи пляски* oraz *У всякой бабки свои хватки*, wskazujące na pewną ogólność, brak bliskości oraz *Хорошо тому жить, у кого*

<sup>11</sup> Por. dającą się zaobserwować w materiale folklorystycznym prawidłowość, zgodnie z którą w szeregu *-к- / -ушк- / -еньк*, sufiks *-ушк-* wnosi znaczenie bliskości, swojskości: П.П. Червинский: *Словообразовательные и лексико-синтаксические типы языковых единиц в народной песне*. [В:] *Известия Северо-Кавказского научного центра высшей школы. Общественные науки*. 1987. № 3, с. 112-117; *Творчество и коммуникативный процесс – Creativity & Communication Process* (<http://www.nicomant.org>). Вып. Третий. Т.1 (1999).

*бабушка ворожит; Хороша дочь Аннушка, коли хвалит мать да бабушка. Вот тебе, бабушка, и Юрьев день*, niosące ze sobą znaczenie pewnej bliskości, swojskości i zażyłości; *бабушка* to przede wszystkim osoba bliska, z którą jesteśmy związani uczuciowo; por. przykłady polskie: *Baba z wozu koniom lżej, Gdzie diabeł nie może tam babę pośle*, w których nie ma odniesienia do relacji rodzinnych oraz *Nie poznała babka swojej wnuczki w tańcu* ('o czymś nieprawdopodobnym'), *Moja babka jego babce podawała gruszki w czapce*, gdzie wskazuje się na relacje pokrewieństwa, a także *Jak babcię Kocham!* (wykrzyknienie) wskazujące na pewną bliskość i związek uczuciowy.

W związku z tym, co powiedziano dotychczas na temat nominacyjnych i słowotwórczych właściwości «trójek» typu *баба – бабка – бабушка / baba – babka – babcia* pojawia się pytanie dotyczące relacji między komponentami modelu *0 / -к- / -ушк-* w języku rosyjskim i *0 / -k- / -cia* w języku polskim dla tego konkretnego przykładu, i, o ile to możliwe, dla całego typu słowotwórczego.

Relacje między komponentami w modelu *0 / -к- / -ушк-*, jeżeli abstrahować od semantyki rdzenia *баб-* i odnieść je do typu można określić jako pierwotne i wtórne, powstające na drodze analogii i nie w pełni odzwierciedlające pierwotny sens. Wydaje się, że spośród wymienionych wcześniej jednostek do grupy pierwszej można zaliczyć: ros. *тётя – тётка – тётушка, мать – матка – матушка, дядя – дядька – дядюшка, свекровь – свекровка – свекровушка, свёкор – свекорко – свекорушко*; częściowo także *дочь – дочка – дочушка, дед – дедка – дедушка, зять – зятька – зятюшка* oraz takie dość wyraziste z tego punktu widzenia przykłady, jak: *батя – батька – батюшка* i *мама – мамка – мамушка*; pol.: *mać – matka – mateczka; tata – tatka – tateczka, dziad – dziadek – dziadziś, córka – córeczka, syn – synek – syneczek, brat – bratek – braciszek*. Przykładami relacji drugiego typu mogą być: *тесть – тетька – тетьюшка, тёща – тёщка – тёщушка*; pol. *wnuk – wnuczek – wnucziś*, w których zachowana jest pewna wspólna dla całego typu tendencja, przy równoczesnym dążeniu do różnicowania przede wszystkim nacechowania emocjonalnego, a nie odcieni znaczeniowych.

Istnieje kilka możliwych realizacji relacji *0 / -к- / -ушк-*, zdeterminowanych nie tyle właściwościami samych formantów, ile raczej przynależnością do grupy tematycznej, rozwojem nowych znaczeń w jednostkach nazywających stosunki pokrewieństwa i powinowactwa oraz niektórymi innymi czynnikami. Z jednej strony możliwe są takie pary, jak np. *тётя – дядя* i *свёкор – свекровь, ciocia – wuj*, reprezentujące pewien rodzaj mniej lub bardziej „czystych” dwustronnych relacji modyfikacyjnych. Z drugiej rzeczowniki w rodzaju *мать* i *дочь, дед* i *зять, matka, córka* które nie tworzą podobnych par modyfikacyjnych (według modelu *0 / -к- / -ушк-* nie powstają pary dla *мать – отец, дочь – сын, дед – баба, зять – невестка*). Formacje modyfikacyjne motywowane wyrazami tej grupy różnią się uzusem i nacechowaniem ekspresywno-emocjonalnym: *мать – матка – матушка, дочь – дочка – дочушка* czy też *дед – дедка – дедушка, зять – зятька – зятюшка* to coś innego niż *тётя – тётка – тётушка* или *дядя – дядька – дядюшка* itp. Z trzeciej zaś strony rzeczowniki takie, jak *батя* i *мама*, wskazujące na jawną leksykalizację, semantyczną i uzualną odrębność form. I na koniec ostatnia grupa *дева – девка – деvушка* (– *девочка*), *dziewa*<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Rzeczownik *dziewa*, pochodzący z języka prasłowiańskiego (a wcześniej praindoeuropejskiego), stosunkowo wcześniej wyszedł z użycia i został zastąpiony formacją sufiksalną *dziewka* (Por. M. Szymczak: *Nazwy stopni pokrewieństwa i powinowactwa...*, s. 47). Jak podają źródła leksykograficzne, nie ma poświadczeń jego funkcjonowania w materiałach staropolskich. Jest to twór wskrzeszony w XIX w. na podstawie form *dziewica, dziewka* i ma charakter poetycki. Por. na ten temat: A. Bańkowski: *Etymologiczny słownik języka polskiego*. T.1, Warszawa 2000, s.328. Wyraz ten odnotowywany jest jeszcze przez SJPD, w którym eksplikowany jest jako przestarz., dziś książk. i poet. określenie młodej, dorodnej dziewczyny. Nowsze słowniki współczesnego języka polskiego nie odnotowują tej formacji.

– *dziewka* – *dzieweczka*, *dziewczyna* – *dziewczynka* – *dziewczyneczka*, określająca pozycję młodej, niezamężnej osoby płci żeńskiej w społeczności rodzinnej, bez wskazania na więzy pokrewieństwa czy powinowactwa. Jest to przykład świadczący o pewnej rozbieżności, mogącej doprowadzić do pełnego wyizolowania form<sup>13</sup>.

Między elementami pary ros. *тетя* – *дядя*, pol. *wuj* – *ciocia*<sup>14</sup> brak pełnej symetrii. Świadczą o tym już same definicje słownikowe. Słowniki współczesnego języka rosyjskiego i

polskiego za formę podstawową uznają rzeczowniki *тетя*, *дядя* (w TS wyraz *тетя* opatrzony jest kwalifikatorami oficjalny, nieoficjalny, a *тетя* kwalifikatorem nieoficjalny; w MAS natomiast rzeczownik *тетя* określony jest jako potoczny, a przy wyrazie *тетя* brak jakichkolwiek kwalifikatorów; za dość oficjalny uznawany jest wyraz *дядя* przez autorów Innego słownika; w pozostałych – SJPD, SJPSzym., SWJPDun. nie zamieszczono żadnych adnotacji; rzeczownik *тетя* w zestawieniu z *дядя* uznawany jest za zdrobniały (SJPD) lub pieszczotliwy). Zgodnie z przyjętym kryterium uzualną korelację tych form można byłoby porównać do omówionej wcześniej, przyjmując, że wyrazy *бабка*, *babka* pozostają w takim samym stosunku do *бабушка*, *babcia* jak *тетя* do *тетя*, *дядя* do *дядя*. Natomiast relację *дядя* – *дядька*, *вуй* – *вуйек* należałoby interpretować inaczej. Autorzy słowników jednomyślnie uznają rzeczowniki *дядя*, *вуй* w znaczeniu ‘brat ojca albo matki’ za formę podstawową. Brak takiej jednomyślności w odniesieniu do rosyjskiego rzeczownika *дядька*, który określany jest jako potoczny (BTS), pogardliwy (MAS) lub też podawany bez kwalifikatorów stylistycznych (TS). W słownikach języka polskiego przy rzeczowniku *вуй* nie znajdujemy żadnych kwalifikatorów. Pojawiają się one natomiast przy formacji *вуйек*. Rzeczownik ten w znaczeniu terminu rodzinnego uznawany jest za zdrobniały (SJPD), potoczny (In.sł.) lub familiarny (SJPDun.). Wynika stąd, że rola sufiksu *-k-* w rzeczownikach osobowych rodzaju męskiego w obrębie nazw określających stosunki pokrewieństwa i powinowactwa jest inna niż w przypadku rzeczowników rodzaju żeńskiego. Postarajmy się jednak znaleźć i opisać to, co je łączy. W tym celu przyjrzymy się bliżej znaczeniom omawianych formacji, zarówno podstawowym jak i wtórnym.

W MAS rzeczownik *тетя* definiowany jest następująco: 1. ‘siostra ojca lub matki; żona wujka’ ‘*сестра отца или матери || жена дяди*’ (*дяди* nie *дядьки!*); 2. gmin. ‘dojrzała kobieta, a także forma zwracania się do kobiety starszej wiekiem’; *тетя* 1. ‘to samo co *тетя* w 1. zn. oraz w 2 zn. z adnotacją «zwykle w mowie dzieci». W BAS znajdujemy następujące określenia: *тетя* 1. =

13 We współczesnym języku polskim wyraz *dziewka* nie jest używany w znaczeniu terminu rodzinnego, jednakże spełniał tę funkcję w historii języka polskiego. Do wieku XVII funkcjonował w stylu potocznym, poetyckim i podniosłym jako nazwa córki. Dopiero od połowy XIX w. w języku literackim został zastąpiony rzeczownikiem *córka*. Por. M. Szymczak: *Nazwy stopni pokrewieństwa i powinowactwa...*, s.44, 47. Rzeczownik *dziewka* ze znaczeniem ‘córka’ występuje jeszcze w SJPD (por. 3. daw, ‘panna, dziewica, dziewczyna; córka’). Ponadto znaczenie to odnajdujemy również w strukturze semantycznej rzeczownika *dziewczynka* – w SJPD wymieniane jest jako drugie (por. *dziewczynka* 2. w połączeniu z rzeczownikiem w dopełniaczu albo z zaimkiem dzierżawczym: ‘o córkach’: *Ich dziewczynki zachorowały na odrę*). Dziś rzeczownikiem *dziewka* określa się kobiety złego prowadzenia się, ulicznicę, prostytutkę, a także młodą, niezamężną kobietę wiejską, która oferuje swoje usługi innym, służącą. W tym ostatnim znaczeniu wyraz uznawany jest za przestarzały, dziś rubaszny (por. SJPD – hasło *dziewka*).

14 W opisie pomijamy rzeczownik *дядя*, ponieważ, jak się wydaje, powstał on od *дядя* w rezultacie derywacji wstecznej, podobnie jak np. *szczota* < *szczotka*. Rzeczownika *дядя* nie odnotowują starsze materiały leksykograficzne. Nie ma ich ani w Słowniku staropolskim, ani u Lindego. Pojawia się w słowniku J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego (SJPWar.) w znaczeniu ‘kobieta-wiedźma’, choć brak tu odniesienia do znaczenia określającego stosunki pokrewieństwa. Wyraz ten odnotowują również słowniki współczesne, w których przypisuje się mu znaczenia: pogardliwy ‘z niechęcią o kobiecie złej lub brzydkiej’; wulg. ‘homoseksualista’; posp. ‘miesiączka, menstruacja’; łowiecki ‘stara łania’; reg. ‘czarownica’; rzadki, pogardliwy ‘siostra albo kuzynka matki lub ojca, a także żona brata matki albo ojca’; przestępczy ‘osoba, której się ufa’. I tu podobnie jak w przypadku *маć*, *баба* mamy do czynienia z nacechowaniem pejoratywnym.

*тетя* (1 zn.); 2. pogardl. ‘o każdej dojrzałej kobiecie’; *тетя* 1. ‘siostra ojca lub matki w stosunku do ich dzieci’; 2. pot. ‘o znajomej kobiecie w średnim wieku’ ze wskazaniem na konieczność użycia tylko z imieniem własnym w formie deminutywnej (np. *тетя Дауа*); 3. ‘nieznana kobieta’ z adnotacją «w mowie dzieci».

Analogiczne rzeczowniki polskie interpretowane są jako: *Ciotka* 1. ‘siostra lub kuzynka matki lub ojca’; 2. posp. ‘miesiączka’; przestępczy ‘homoseksualista’ (PSWPZg.); *ciocia* 1. pieszczotl. ‘siostra lub kuzynka matki lub ojca’; 2. ‘kobieta, która jest w bliskich stosunkach z rodzicami dziecka, dobra znajoma’ (PSWPZg.); w Innym słowniku dodatkowo znajdujemy adnotację: „ciocią nazywamy swoją znajomą. Słowo używane przy dzieciach i w rozmowach z dziećmi”.

Dla rzeczownika *дядя* MAS podaje następującą definicję: 1. ‘brat ojca albo matki || mąż ciotki’ (*memku* nie *memu!*); 2. pot. ‘dorosły mężczyzna, a także forma zwracania się do starszego wiekiem mężczyzny’ || z adnotacją żart. ‘o dobrze zbudowanym, silnym mężczyźnie’, a dla *дядька*: 1. pot., pogardl. ‘o wujku’; 2. pot. ‘dorosły mężczyzna’, 3. prestarz. ‘sługa w domach ziemiańskich nadzorujący chłopców, a także pracownik w męskim zamkniętym zakładzie naukowym; osoba (zwykle podoficer), której powierzano opiekę nad rekrutem w armii carskiej’. Podobnie definiują te wyrazy autorzy BTS.

Polskie rzeczowniki *wuj* i *wujek* charakteryzują się podobnymi, choć nie identycznymi znaczeniami. I tu na plan pierwszy wysuwa się znaczenie wskazujące na pokrewieństwo, por. “brat matki, rzadziej ojca”<sup>15</sup>; ‘mąż siostry matki, rzadziej ojca, kuzyn matki, mąż kuzynki matki; dalszy krewny’. *Wujek* familiarnie ‘o wuju’ (SWJPDun.); z nacechowaniem emocjonalnym o wuju || *Dobry wujek* ‘o osobie, która robi coś bezinteresownie, zwłaszcza daje pieniądze’; pot. ‘bliski znajomy rodziców lub rodzica’; w lmn. ‘wuj z żoną, wujostwo’; środowisk. ‘złodziej kieszonkowy’ (PSWPZg.).

W języku rosyjskim mamy do czynienia z tendencją wskazującą na istnienie współzależności na linii *дядя* – *тетя*. Sufiks *-к-* w rzeczowniku *дядька* wskazuje na nacechowanie emocjonalne o charakterze ujemnym (por. *дядька* – dorosły mężczyzna lub z pogardą i familiarnie o wujku; użycie tej formy w jego obecności lub zastosowanie jej jako formy adresatywnej byłoby poczytane za nietaktowne, obraźliwe lub ironiczne) oraz na uogólnioną funkcję społeczną (*дядька* – służa, wychowawca). W stosunku do wyjściowego *дядя* forma bez sufiksu *-к-* *дядя* niesie informacje w pewnym stopniu odmienne i przeciwstawne tym, które są typowe dla pary *дядя* – *дядька*. Rzeczownik *дядя* wskazuje na emocjonalną bliskość; wykorzystywany jest jako forma adresatywna w sytuacji bezpośredniego kontaktu, a w mowie dzieci występuje jako określenie nieznanej osoby w wieku średnim lub jako forma zwracania się do niej.

Inaczej kształtują się te relacje w języku polskim. Formant *-ek* nadaje rzeczownikowi *wuj* odcień pieszczotliwości, wskazuje na bliskość, familiarność relacji między osobami, nie koniecznie powiązanymi stosunkami pokrewieństwa (*дядюшка* w języku rosyjskim). Posiada więc podobne nacechowanie emocjonalne jak rzeczownik *ciocia*.

To co powiedziano wyżej o rzeczownikach *дядя*, *дядька* nie świadczy o istnieniu w języku rosyjskim opozycji *дядя* – bliski, *дядька* – obcy, postronny; natomiast między rzeczownikami *дядя* i *тетя* różnica dotyczy jedynie uzusu (zniwelowanie różnic między tymi formami w BTS

15 W języku polskim istnieją dwie odrębne nazwy na określenie ‘brata ojca’ i ‘brata matki’. Brat ojca to *stryj*, brat matki – *wujek*. We współczesnym polskim języku literackim oraz w niektórych gwarach forma *stryj* wychodzi z użycia. Jej miejsce zajmuje forma *wuj*. Szerzej na ten temat: M. Szyczak: *Nazwy stopni pokrewieństwa...*, s. 94-102.

można uznać za typowy dla współczesności przejaw dążenia do analogii, upodobnienia do form *дядя – дядька*). W języku rosyjskim istnieje szereg wyrażen ironiczných, w których wykorzystuje się tę cechę pozornej bliskości: *Добрый дядя* ‘o człowieku, który jest hojny kosztem innych’; *На (чужого) дядю (для дяди) работать; для дяди делать что-л.* ‘pracować na rzecz kogoś, nie myśląc przy tym o osobistych korzyściach’; *Надеяться на (доброго) дядю* или *на чужого дядю* ‘liczyć na to, że pracę wykona ktoś inny albo że wszystko się zrobi samo’. W pewnym sensie forma prosta (bez sufiksu) *дядя* znajduje się niejako poza tą opozycją, znaczenie bliskości lub jej braku wynika w tym przypadku prawdopodobnie nie tyle z budowy słowotwórczej, ile raczej ze znaczenia leksykalnego wyrazu. Sam wyraz charakteryzuje się dwoistością struktury semantycznej. W jego semantyce zawiera się bowiem znaczenie kogoś „swojego” ale niezbyt bliskiego, jakby mniej znanego, niejako postronnego (stojącego jak gdyby z boku): mężczyzna z pokolenia rodziców, należący do tego samego rodu; ta przynależność do określonej społeczności prowadzi do zniwelowania w znaczeniu ‘postronny’ komponentów obcości i wrogości (przejawia się to np. w formie adresatywnej, w rozmowie o określonej osobie, w stosunku do niej osób młodszych, dzieci). Nacechowanie emocjonalne i stylistyczne sufiksu *-к-* ma częściowo charakter wtórny i towarzyszący.

W języku polskim sytuacja jest pozornie taka sama. Niemniej jednak wartość emocjonalna rzeczowników jest nieco inna. Wprawdzie użycie obu form jest możliwe w kontaktach bezpośredniego zwracania się do osób, z którymi wiążą nas stosunki rodzinne, jednak zastosowanie formy *wuju* wskazuje na mniejszy stopień zażyłości i pewien szacunek, podczas, gdy formacja z sufiksem *-k-* wskazuje na większą bliskość, nie koniecznie wynikającą z więzów pokrewieństwa. Świadczą o tym utarte związki wyrazowe, takie jak np. *Wuj Sam* (personifikacja rządu USA, narodu amerykańskiego, Amerykanów); *Мów mi wuju* ‘zachęta do zbliżenia towarzyskiego, do poczucia więzi uczuciowej’, *ale dobry wujek (wujaszek)* ‘o osobie, która robi coś bezinteresownie, zwłaszcza daje pieniądze’.

W wyrazie *дядька* podkreślone jest znaczenie niższej wartości społecznej: *дядька* – ‘sługa, służący sprawujący opiekę nad chłopcem, pracownik (posługacz), wychowawca’ (por. w podobnym znaczeniu również z sufiksem *-к-*: *Ванька* – woźnica, *Васька* – chłopiec na posyłki, subiekt, lokaj, *Ганка, Манька, Парашика* – imiona służących zajmujących się domem, tutaj również *девка, чернавка*, oraz *мамка* – żywicielka, *бабка* – wiejska położna, znachorka; pol. *dziewka, tamka, babka*). Obecność sufiksu *-к-* w tych formacjach nie jest przypadkowa. Wydaje się, że pozostaje w ścisłym związku i współzależności z semantyką określoną przez uzus, niejako jest z nią zespolona. Znaczenie formacji z *-к-* zawsze należy rozpatrywać w kontekście form bez tego sufiksu (*дева, мама, баба; dziewa, mama, baba* itp.), w których komponenty znaczeniowe ‘niski status’, ‘niepełnoprawność’ itp. są już zawarte: *дева, dziewa* – kobieta, która jeszcze nie wyszła za mąż, jeszcze nie gospodyni, a więc osoba zajmująca niższy status w społeczności, zależna od ojca, należąca do rodu ojca; *мама, mama* – nie tylko, a pierwotnie nie tyle ‘matka’, co raczej ‘opiekunka, niania, karmicielka’ (u Srezniewskiego jedynie w znaczeniu: ‘karmicielka, mamka’; w SłStp *mama* występuje w znaczeniu ‘macocha’, ‘matka’, ‘piastunka’); *баба / baba* ‘kobieta zamężna należąca do niższych warstw społecznych, wieśniaczka’).

Przejdźmy teraz do przykładów innego rodzaju. W obrębie omawianej grupy tematycznej znajdują się wyrazy, dla których obecność sufiksu *-к-* jest nietypowa bądź też uwarunkowana uzusem i związana z określonymi zachowaniami emocjonalnymi. Ma więc charakter wtórny, u



jej podstaw leży czynnik analogii. Do grupy tej należą rzeczowniki takie, jak *муж, отец, внук, сын, брат, сестра* (mąż, ojciec, teść, siostra), a więc przede wszystkim nazwy męskie. Tylko od dwóch z wymienionych rzeczowników rosyjskich, a mianowicie *сын, брат* możliwe jest urobienie derywatów z *-к-*, por. *сынка и братка*. Formacje te współcześnie mają charakter potoczny, pospolity, familiarny i pieśczośliwy, należą do słownictwa rzadko używanego i zazwyczaj nie są odnotowywane przez słowniki.

W języku polskim sytuacja w odniesieniu do rzeczowników *brat, syn, wnuk* jest nieco inna. W większości słowników współczesnego języka polskiego rzeczownik *wnuczek* oznaczany jest jako pieśczośliwa lub zdrobniała forma w stosunku do *wnuk*. Wydaje się jednak, że raczej mają autorzy Innego słownika, którzy przy rzeczowniku *wnuczek* nie zamieszczają informacji o jego pieśczośliwym charakterze. Podobnie jak w przypadku innych nazw męskich z grupy pokrewieństwa, takich jak: *dziadek, wujek* i tu znaczenie hipokorystyczno-emocjonalne ulega stopniowo neutralizacji. Współcześnie formacje te, w odróżnieniu od odpowiednich rzeczowników je motywujących, różnią się przede wszystkim sferą użycia – formacja *wnuk* ma charakter oficjalny, *wnuczek* zaś funkcjonuje głównie w sferze rodzinnej i w języku potocznym. Użycie w języku potocznym rzeczownika *wnuk* w odniesieniu do małego dziecka ma charakter podniosły (por. *To jest mój wnuk – mówi z dumą babcia o dopiero co narodzonym dziecku*), natomiast użycie formacji *wnuczek* w stosunku do dorosłego mężczyzny wydaje się nieść pewien odcień pieśczośliwości i serdeczności. Odmienną rolę spełnia sufiks *-ek* w rzeczowniku *synek*. Derywat ten funkcjonuje w języku ogólnym jako pieśczośliwe określenie syna bądź jako poufały zwrot do chłopca lub młodego i dużo młodszego mężczyzny, do którego mamy serdeczny stosunek. Sufiks *-ek* wnosi tu z jednej strony znaczenie deminutywności (o małym dziecku; osobie młodziej), z drugiej zaś pieśczośliwości i serdeczności. Z kolei zakres użycia formacji sufiksальной *bratek* < *brat*, jak można sądzić na podstawie materiałów słownikowych, jest ograniczony do sfery rodzinnej, w której funkcjonuje jako rzadko używane pieśczośliwe i poufałe określenia brata. W języku ogólnoliterackim najczęściej pojawia się jako ‘żartobliwy, pieśczośliwy i poufały zwrot, kierowany do osoby zaprzyjaźnionej, zwrot koleżeński, por. *Tuś mi się ukrył bratku!* lub w powiedzeniu *Nie śmiej się bratku z cudzego przypadku*, w którym występuje w pozbawionym ekspresywności uogólnionym znaczeniu ‘człowiek, bliźni’

Brak w języku rosyjskim formacji z sufiksem *-к-* motywowanych rzeczownikami *муж, отец, внук, сестра* związany jest przede wszystkim z właściwościami podstawy słotwórczej – nie kończy się ona na spółgłoskę miękką jak w przypadku rzeczowników *мать, дочь* (choć *ж* w rzeczowniku *мужь* i *ц* w *отць* historycznie należały do miękkich, a *-ць* w wyrazie *отць* jest sufiksem pochodzenia prasłowiańskiego). Brak formacji z sufiksem *-к-* od rzeczownika *сестра* można wiązać z tym, że akcent pada nie na temat jak w wyrazach *баба, дядя, тётя*, lecz na fleksję. Wydaje się, że w tym ostatnim przypadku charakter podstawy stanowił przeszkodę uniemożliwiającą powstanie formacji sufiksальной, o czym dodatkowo może świadczyć brak derywatu z sufiksem *-к-* w języku polskim, jednakże szczegółowe badania w tym zakresie wychodzą poza ramy niniejszego opracowania. W tym miejscu zaznaczmy jedynie, że brak formacji z sufiksem *-к-* pochodnych od rzeczowników tej grupy nie jest dziełem przypadku.

W interesującym nas rosyjskim materiale badawczym, oprócz omówionych dotychczas, znajdują się wyrazy z sufiksem *-к-* typu *бацька, матка, дедка, дочка, жёнка, детки*, mające swoje korelaty wśród formacji bezsufiksальных. Zbadanie charakteru relacji *-к- / 0* w takich parach

pozwole lepiej zrozumieć funkcję i rolę sufiksu *-к-*. Formacje sufiksalne tej grupy jednostek często podlegają leksykalizacji; związek znaczeniowy z formami bez sufiksu ulega zatarciu. Tym niemniej mogą one występować (bez zmiany znaczenia) w charakterze form ekspresywnych, przy czym ich użycie jest związane nie tyle ze stosunkiem emocjonalnym osoby mówiącej do przedmiotu rozmowy, co raczej z uzusem, sferą użycia, rodzajem sytuacji komunikacyjnej, określonym typem relacji między uczestnikami aktu komunikacyjnego. Prześledzenie znaczeń, wynikających z tego rodzaju uwarunkowań, pozwoli lepiej zrozumieć znaczenie formantu słowotwórczego.

Przyjrzyjmy się relacjom między formami wymienionych wyżej leksemów.

*Батя* (w MAS): gminne i gw. ojciec; *батька* – gminne i gw. ‘ojciec’; *батюшка* – 1. przestarz. ‘zwykle z szacunkiem o ojcu’; 2. pot. ‘pieszczot.-fam. zwrot do współrozmówcy’; 3. pot. ‘duchowny’. W słowniku Dala nie ma istotnych różnic między tymi formami; zwraca się jedynie uwagę na ich przestarzały i gwarowy charakter. Dodatkowo w słowniku tym znajdujemy następujące informacje: ‘z szacunkiem, pieszczotliwie – zwrot grzecznościowy (powitanie) używany w stosunku do każdego postronnego człowieka’ смб. *батя, батяня* ‘батька і брат, братаня, приятель, товарищ’ || ‘starszy stopniem lub stanowiskiem mówi do młodszego *батюшка*, aby dać wyraz swojego szacunku, przy równoczesnym zachowaniu dystansu wynikającego z niejednakowej pozycji społecznej lub zawodowej’. W kontekście tego co powiedziano dotychczas, interesujący jest następujący przykład: *У меня, молодца, четыре отца, пятый батюшка*, Бог, царь, духовник, крестный и родитель (bóg, car, spowiednik, chrzestny i rodzic), z którego wynika, że *батюшка* wśród innych starszych mentorów, opiekunów płci męskiej charakteryzuje się najwyższym stopniem bliskości. W BAS wymienia się następujące znaczenia przypisywane tym rzeczownikom: *Батя* 1. W tradycji ludowej: ‘ojciec’; 2. famil. ‘duchowny, pop’; 3. pot. ‘o dowódcy pododdziału’. *Батька* 1. w tradycji ludowej = *батя* (1-2 zn.). 2. ‘na Ukrainie i w Białorusi oraz na południu Rosji w czasie wojny domowej: dowódca formacji wojskowych’: *Б. Махно. Батюшка* 1. w tradycji ludowej: ‘ojciec’. | o Bogu lub carze; 2. ‘duchowny’. 3. *lud.-poet.* ‘o czymś drogim, niezbędnym, ważnym’: *Хлеб-батюшка. Амур-батюшка*. 4. = Батенька (pieszcz. i famil. zwrot do rozmówcy).

Na tym tle wyróżnia się formacja z sufiksem *-ушк-* (*батюшка*), wyrażająca bliskość kontaktu, zbliżenia, bliskość szczególnego rodzaju – uzewnętrznioną, poszukującą, nacechowaną szacunkiem, a nawet uwielbieniem. Z tym wiąże się także specyficzna rola, jaką w tradycyjnych tekstach obrzędowych i folklorystycznych spełniają formacje typu *матушка, батюшка, детушки*. Można sądzić, że sufiks *-к-* podkreśla znaczenie bliskości w stosunku do osoby równej (wiekiem, statusem społecznym) i/lub osoby postronnej. Jest to forma kontaktu nawiązanego wcześniej, już utrwalonego i dlatego sprzyjająca większej swobodzie zachowań słownych. Stąd możliwość jej użycia w odniesieniu do osoby trzeciej zarówno wówczas, gdy jest ona nieobecna, jak i wtedy, gdy mówimy o niej w jej obecności. W formach *матка, дедка, дочка, жёнка, детку* opisane odcienie znaczeniowe są łatwo zauważalne, są związane z wtórną semantyką leksykalizacji oraz z emocjonalno-ekspresywnymi i stylistycznymi (środowisko, rejestry) uwarunkowaniami idącymi od strony uzusu. Poniżej omówimy tylko niektóre najbardziej charakterystyczne cechy wymienionych formacji.

U Dala rzeczownikowi *матка* oprócz znaczenia ‘matka (*мать*)’ przypisuje się znaczenia: || ‘baba, kobieta’ || ‘samica (kobyła, pszczoła)’; || ‘kapitan, najważniejsza osoba w grze’; || ‘kobiece łono, kobiece organ wewnętrzny, macica’; || ‘słupek (u roślin)’; || ‘źródło czegoś, miejsce urodzin,

pochodzenia, rdzeń' itp. W BTS 1. 'samica – matka u zwierząt'; 2. 'wewnętrzny kobiecy organ płciowy'; 3. = маточник; 4. Lud.-pot. = мать; 5. Lud.-pot. 'o najważniejszej osobie w niektórych grach'.

W porównaniu z rzeczownikiem *мать* znaczenie rzeczownika *мамка* jest szersze, bardziej ogólne. Ma charakter hiperonimu.

W historii języka polskiego, w różnych etapach jego rozwoju istniało kilka terminów nazywających kobietę, która urodziła dziecko (w stosunku do tego dziecka). Do odnotowanych w najstarszych zabytkach piśmiennictwa polskiego należą formy oboczne *mac* i *macierz*<sup>16</sup>. Od wieku XVII rzeczowniki te w funkcji terminów rodzinnych uznawane są za stylistycznie nacechowane. Zwraca się uwagę na ich archaiczny lub ludowy charakter. We współczesnym języku polskim rzeczowniki *mac* i *macierz* w swym pierwotnym znaczeniu występują jeszcze w niektórych gwarach ludowych. Formacja *macierz* w swoim podstawowym znaczeniu 'matka' ma charakter archaiczny, książkowy i – co podkreśla Doroszewski – występuje rzadko (SJPD). Natomiast rzeczownik *mac* – o czym już była mowa wcześniej – wchodzi w skład niektórych stałych związków wyrazowych – przysłów i przekleństw. Nazwą powszechnie używaną we współczesnym języku polskim na oznaczenie kobiety, która urodziła dziecko jest *matka* (derywat sufiksalny od rzeczownika *mac*, pierwotnie mający odcień hipokorystyczny). Rzeczownikowi temu przypisuje się następujące znaczenia: 1 'kobieta, która urodziła dziecko (w stosunku do tego dziecka)', 2 'samica zwierząt, mająca potomstwo (w stosunku do tego potomstwa)', 3 'u niektórych owadów, np. pszczoł: samica zdolna do rozrodu; królowa', 4 'coś, co zapewnia komuś wyżywienie, opiekę itd.: *Matka ziemia*', 5 'tytuł niektórych sióstr zakonnych, zwłaszcza pełniących wyższe funkcje', 6 'w niektórych grach zespołowych, np. w palancie, najważniejszy gracz', 7 pot. 'własna żona, starsza kobieta, najczęściej wiejska (przeważnie jako zwrot adresatywny w wołaczu)' – SWJP Dun.

Analiza definicji słownikowych pozwala zauważyć, że w odróżnieniu od strukturalnie analogicznej formacji rosyjskiej w rzeczowniku *matka* na plan pierwszy wysuwa się komponent wskazujący na funkcję rodzinną i społeczną oraz relacje genderowe – matka to przede wszystkim szeroko rozumiana opiekunka, karmicielka, przy tym zdolna do rozrodu, a także kobieta przy mężczyźnie.

W porównaniu z rzeczownikiem *matka* znaczenie formacji *mateczka* jest węższe i nacechowane emocjonalnie. *Mateczka* to pieszczotliwa nazwa matki i zakonnicy. (Por. podobieństwo relacji między leksemami *matka* – *mateczka* i *ojciec* – *ojczulek*. W rzeczowniku *ojciec* również na plan pierwszy wysuwa się komponent wskazujący na funkcję rodzinną i społeczną; ojciec to opiekun – 'mężczyzna mający własne dziecko, dzieci (w stosunku do tego dziecka)', 'samiec zwierząt i ptaków mający własne potomstwo,' 'zwierzchnik', 'zakonnik', 'protoplasta rodu'. W społeczności rodzinnej spełnia jednak wyższą funkcję niż matka, o czym świadczy m.in. możliwość użycia form l.mn. (*ojce*, *ojcowie*) w znaczeniu 'rodzice'. Rzeczownik *ojczulek*, podobnie jak *mateczka* jest pieszczotliwym określeniem ojca i zakonnika.

W MAS rzeczownik *дедка* określony jest jako pogardliwa i pieszczotliwa forma rzeczownika *дед*. U Dała leksemy *дедушка* lub *дедка* interpretowane są jako 'zaszczytne określenia duszka

16 Jak pisze M. Szymczak „na oznaczenie matki język polski odziedziczył z epoki prastłowiańskiej nazwę *maci*, gen. *macierze*, acc. *macierz*. Forma mianownika [...] – została dość wcześnie (przed XIV w.) skrócona do postaci *mac*. Druga zmiana [...] polegała na tym, że w funkcji mianownika poczęła występować dawna forma biernika [...]. W ten sposób w mianowniku powstały formy oboczne *mac* i *macierz*. M. Szymczak: *Nazwy stopni pokrewieństwa i powinowactwa...*, s. 21.

domowego, chochlika'; *дедок* jako 'znachor, wróżbita' (por. korelatywne znaczenie rzeczownika *бабка* 'znachorka, wróżbitka'; w tym przypadku odpowiednikiem sufiksu *-к-* w formacji nazywającej kobietę jest sufiks *-ок* występujący w rzeczowniku osobowym rodzaju męskiego, a nie *-к-*).

W języku polskim dla oznaczenia 'ojca matki lub ojca' obok odziedziczonego z języka prasłowiańskiego rzeczownika *dziad* istnieje pierwotnie hipokorystyczna, a dziś neutralna forma *dziadek*. W SStp rzeczownikowi *dziad* przypisuje się znaczenia 'ojciec matki lub ojca' oraz 'przodek'. Słownik Lindego oprócz wymienionych znaczeń odnotowuje jeszcze 'stary człowiek' i 'żebrak'. W tym samym źródle rzeczownik *dziadek* uznawany jest za formację deminutywną w stosunku do *dziad* ze znaczeniem: 'starek, ojców albo matczyn ojciec', 'staruszek'. Współcześnie rzeczownik *dziad* w znaczeniu terminu rodzinnego uznawany jest za oficjalny lub przestarzały. Najczęściej funkcjonuje jako podniosłe określenie przodka lub pogardliwe określenie starego bądź ubogiego mężczyzny, żebraka (por. *dziad kościelny*). Używa się go także w funkcji obraźliwego epitetu, wyrażającego niechęć do mężczyzny, który zrobił coś oburzającego (*Oszukał mnie dziad jeden* – In.Sł.). W tym ostatnim znaczeniu komponent 'stary' nie odgrywa istotnej roli. *Dziadem* bowiem możemy nazwać – jak czytamy w Praktycznym słowniku współczesnej polszczyzny – każdego mężczyznę „niezależnie od wieku i kondycji społecznej, w użyciu środowiskowym także np. nauczyciel, profesor, funkcjonariusz służby bezpieczeństwa, dozorca, policjant, złodziej kradnący rzeczy małej wartości” (T.10, s. 107). Dla rzeczownika *dziadek* znaczenie 'ojciec matki lub ojca' uznawane jest za podstawowe. Wyraz ten może także – podobnie jak *dziad* – występować w znaczeniach: pot. 'stary mężczyzna', 'człowiek biedny, zajmujący się niekiedy żebractwem, często stary'. *Dziadkami* nazywamy rodziców ojca lub matki, a więc dziadka i babcię. Ponadto rzeczownikowi temu przypisuje się znaczenia: 'przyrząd do łupania orzechów', karciany 'fikcyjny gracz, wyimaginowana postać zastępująca partnera koniecznego do kompletu', żołnierski 'żołnierz drugiego roku służby wojskowej'. Na podstawie przytoczonych definicji można dojść do wniosku, że komponenty znaczeniowe w przypadku omawianych leksemów są podobne. Różnie jednak są rozłożone. Podczas gdy dla rzeczownika *dziad* na pierwszy plan wysuwają się komponenty: 'stary', 'niski status społeczny', to dla rzeczownika *dziadek* pozycję pierwszoplanową zajmuje komponent wskazujący na powiązania rodzinne i pewną bliskość. Można więc sądzić, że tym, co podkreśla w rzeczowniku *dziadek* funkcję rodzinną, a zarazem pewną bliskość jest obecność sufiksu *-ek*. Dodatkowo za taką interpretacją przemawiają fakty wynikające z zestawienia form *dziadowie* i *dziadkowie*. *Dziadowie* to wszyscy przodkowie, nawet ci najbardziej odlegli, *dziadkowie* natomiast to rodzice naszych rodziców, a więc osoby nam bliskie. Jeszcze silniej ta bliskość podkreślona jest w rzeczowniku *dziadzius*, będącym pieszczotliwym określeniem dziadka.

Dla rzeczownika *дочка* w MAS jako 2 występuje znaczenie 'forma zwracania się osoby starszej lub dorosłej do młodej kobiety, dziewczyny, dziewczynki'. W BTS znajdujemy dodatkowo: *Маменькина дочка* 'o zbyt rozpieszczonej, wydelikacowanej dziewczynce, dziewczynie'; rzeczownik *дочушка* opatrzony jest kwalifikatorem podkreślającym duży stopień wartości emocjonalnej (усилит.). Na podstawie definicji zamieszczonej w słowniku Dala można dojść do wniosku, że między rzeczownikami *дочь* i *дочка* nie ma istotnych różnic znaczeniowych, jednakże przytoczone w charakterze materiału ilustracyjnego frazeologizmy pozwalają na wysunięcie tezy o ich nie w pełni jednakowej wartości semantycznej, por. *По матери дочка пошла. Материна, отцава дочка* (ktoś swój, bliski nam i należący do nas) и *Дочь, чужое сокровище. Холь да корми, учи*

*да стереги, да в люди отдай. Сын в дом глядит, дочь из дому* (to, co uważamy za należące do nas, za swoje przeznaczone jest dla innych, dla innej rodziny). W tym samym słowniku znajdujemy rzeczowniki *дочка* или *дочка, дочуха* (gw.), których znaczenie interpretowane jest następująco: ‘świnka, młoda świnka czyli samica’ (por. korelatywne znaczenie ‘samica’ w rzeczowniku *матка*). Sufiks *-к-* w tym przypadku (*дочь* – potomek, istota młodsza) wskazuje na wewnętrzną bliskość tego, co jest nam dane (dlatego nie zmuszonego do poszukiwania kontaktu). W odróżnieniu od rzeczowników typu *матушка* czy *бабушка* formacja *дочуха* nie niesie informacji o roli w określonej społeczności lecz wskazuje na wewnętrzną bliskość; nie wyraża szacunku, lecz ma charakter silnie emocjonalny.

Relacje między polskimi rzeczownikami *córa*, *córka* są nieco inne. W języku polskim rzeczownik *córka* uznawany jest współcześnie za neutralny i niemotywowany, podczas gdy *córa* traktowany jest jako formacja pochodna, utworzona na drodze derywacji wstecznej i stylistycznie nacechowana. Wyraz ten określany jest jako książkowy, podniosły, uroczysty, niekiedy potoczny. Mamy więc tutaj sytuację odwrotną do tej, która występuje w języku rosyjskim. W odróżnieniu od języka rosyjskiego, morfem *-k-* spełnia w polskim wyrazie *córka* jedynie funkcję strukturalną. Jego pierwotne hipokorystyczne znaczenie uległo neutralizacji.

Analiza artykułów hasłowych, znajdujących w słownikach współczesnego języka polskiego, pozwala sądzić, że znaczenia podstawowe rzeczowników *córa* i *córka* są jednakowe – z jednej strony wskazują na relacje rodzinne (por. przysłowia: *Jaki wól, taka i skóra, jak mać, taka i córa; Jaki bochen, taka skóra, jak matka, taka córka*), z drugiej zaś na przynależność do pewnej społeczności (zgromadzenia, narodu), por. *Bohaterskie córy i synowie narodu. Synowie i córki Warszawy. Córki Kościoła*, z tą jedynie różnicą, że pierwszy z wyrazów (*córa*) ma charakter podniosły. Różnica dotyczy też sfery użycia. Spośród opisywanych rzeczowników tylko wyraz *córka* i motywowane nim formacje hipokorystyczne (*córeczka, córuchna, córeńka*) używane są w charakterze poufałego zwrotu adresatywnego, skierowanego do dziewczynki lub dużo młodszej kobiety (por. np. *Żal mi cię, córko, ale wszyscy cierpimy*).

Sufiks *-к-* w formacji *жёнка* spełnia funkcję podobną do tej, którą obserwujemy w wyrazach *мамка, дядька, бабка*. W słowniku Dała rzeczownikowi *жёнка* przypisuje się znaczenia: ‘kobieta, baba, żona i wdowa pochodząca z ludu, (archang.) wyrobница’. W definicji podkreśla się niski status społeczny kobiety i jej zależność od innych. Cecha zależności zawiera się wprawdzie i w semantyce rzeczownika *жена* (kobieta zależna od męża), ale w przypadku formacji *жёнка* zostaje zaakcentowana obecnością sufiksu *-к-*, który podkreśla i utrwała cechę zależności, niższej pozycji oraz istniejącej bliskości.

We współczesnym języku rosyjskim rzeczownik *жёнка* określany jest jako potoczny, gminny i spieszczająco-familiarny; wskazuje na bezpośredniość, swobodę kontaktu. We współczesnym języku polskim rzeczownik *żonka* funkcjonuje jako pieszczotliwe określenie kobiety, która wstąpiła w związek małżeński z mężczyzną. Od wyrazu motywującego różni się jedynie nacechowaniem emocjonalnym wnoszonym przez sufiks *-к-*. Sufiks *-к-* nie podkreśla więc w rzeczowniku polskim niskiego statusu kobiety, a jedynie wskazuje na stosunek emocjonalny i swobodę kontaktu.

Wyrazy *детка, детки* można rozpatrywać podobnie jak *жёнка*. Nieco innej interpretacji wymagają rzeczowniki *дети* и *детушки*, które nie wpisują się w ten schemat.

W BTS rzeczownik *детка* znajduje następującą definicję: pot. ‘zwrot do dziecka’; ‘jedna

z nazw larw i poczwerek pszczoł' (korelacja z rzeczownikiem *мамка*). Podobną definicję podaje MAS; *демку* – pieszczot. 'dzieci'; 'o odgałęzieniach, młodych pędach roślin'. U Dała obserwujemy podobną tendencję w interpretacji tych leksemów. Wprawdzie na podstawie definicji trudno doszukać się różnic interpretacyjnych, jednakże przytoczone przez niego frazeologizmy pozwalają wnioskować, że w rzeczowniku *демка* zawarty jest sem wskazujący na szczególną bliskość (podobnie jak w wyrazie *дочка*); interesujące jest też znaczenie: 'zwrot powitalny, będący wyrazem serdeczności, używany w stosunku do osoby młodszej, do podwładnego, a także sposób zwracania się duchownych do ludzi świeckich' (korelat rzeczownika *батюшка*): *За мною, демки; вперед деточки, демуику!* – pozdrowienie i wyrazy uznania dla żołnierzy.

W rzeczownikach (*дему, думя*) zawarte są komponenty 'ktoś młodszy, nie mający pełnych praw (niepełnoprawny), bliski, swój'. Sufiksy *-к-* i *-уиук-* podkreślają przy tym bądź to określoną cechę wewnętrznej naturalnej bliskości (*демку*), bądź to dążenie do nawiązania bliskiego kontaktu lub też do jego podtrzymania (*демуику*).

Prześledźmy, czy w języku polskim relacje między wyrazami *dziecię, dziatki, dziecko, dzieci* kształtują się podobnie. Spośród wymienionych leksemów jedynie rzeczowniki *dziecko, dzieci* mają charakter neutralny. Rzeczownik *dziecko* funkcjonuje współcześnie w następujących znaczeniach: 'człowiek od urodzenia do okresu dojrzewania', 'potomek ludzki (rzadko zwierzęcy) niezależnie od wieku: syn lub córka'; 'charakterystyczny reprezentant jakiegoś czasu, okresu' (SWJPDun.), np. *dziecko ulicy, dziecko wojny*. Ponadto rzeczownik ten może występować w charakterze serdecznego zwrotu do osoby dorosłej (należałoby dodać: z reguły młodszej), którą się zna dobrze: *Moje dziecko, trzeba więcej na siebie uważać*. Jest to również zwrot używany przez duchownych w odniesieniu do wiernych. Widzimy więc, że rzeczownik ten, mimo iż w jego strukturze występuje morfem *-k-* można interpretować podobnie jak rosyjskie bezsufiksalne formacje *дему, думя* 'ktoś młodszy, pozostający w zależności od innych, ktoś bliski'. Podobne znaczenie posiada także odziedziczony z języka prasłowiańskiego rzeczownik *dziecię*, z tą jednak różnicą, że jest on stylistycznie i emocjonalnie nacechowany. W słownikach współczesnego języka polskiego w swoim podstawowym znaczeniu 'dziecko' opatrzony jest kwalifikatorami: książkowy, podniosły, poetycki, lub żartobliwy. Jedynie w SJPD przypisuje mu się charakter pieszczotliwy z adnotacją „pieszczotliwie, dziś już przeważnie podniosłe i poetycko o dziecku”. Rzeczownik ten może również występować w znaczeniu przerośniętym 'osoba, która wychowała się w określonym środowisku lub czasie': *dziecię natury*.

Rzeczownik *dziatki*, będący formą kolektywną używaną na określenie dzieci, a czasem także młodych zwierząt, uważany jest obecnie za książkowy, przestarzały i żartobliwy. Współcześnie najczęściej pojawia się w tekstach o charakterze religijnym – kazaniach, homiliach, w których z jednej strony występuje w charakterze zwrotu skierowanego do dzieci, z drugiej zaś do ogółu wiernych. Spełnia więc podobną funkcję jak rzeczownik *dzieci*.

Znaczenia analizowanych form tym samym zależne są od znaczenia leksykalnego wyrazów niejednoznacznie określających typ relacji rodzinnych na linii: kobiecy – męski, pełnoprawny lub zależny, starszy lub młodszy. Formanty słotwórcze *-к-* / *-k-* oraz *-уиук-* / *-cia, -uś*, łącząc się z podstawami, wskazują na typ, charakter i stopień bliskości – ogólny pozostający poza sferą kontaktu (*-к-/k-*), bliski znajdujący się w sferze kontaktu (*-уиук / -cia, -uś*), różniąc się równocześnie pod względem uzualnym i semantycznym.

Dające się zauważyć różnice w zakresie właściwości leksykalno-semantycznych, uzualnych i ekspresywnych między formacjami sufiksalnymi, należącymi do grupy tematycznej wyrazów nazywających stopnie pokrewieństwa i powinowactwa, znajdują odbicie również w derywatach z innymi formantami sufiksalnymi. W formacjach sufiksalnych znajduje odzwierciedlenie z jednej strony semantyka kategorii określającej kompleks pojęć związanych z pokrewieństwem i powinowactwem, z drugiej zaś relatywna, wewnętrzna, nie zawsze uświadamiana semantyka samych formantów, jedynie na powierzchni postrzegana jako wskaźnik oceny subiektywnej i emocjonalnej (w słownikach i gramatykach derywaty takie określane są jako pieszczotliwe, pogardliwe, familiarne, wulgarne, lekceważące itp.).

W niniejszym artykule zjawiska te zostały omówione tylko dla części wyrazów z grupy nazw pokrewieństwa i powinowactwa realizujących modele *0 / -к- / -уик* w języku rosyjskim i *0 / -k- / -cia, 0 / -k- / -eczka, 0 / -ek- / -uś* (*-aszek, - iszek*) w języku polskim. Analiza, która pozwoliłaby na określenie samych kategorii oraz wskazanie możliwych znaczeń wnoszonych przez formanty, wymaga przesłedzenia i zbadania tych zjawisk na znacznie szerszym materiale jednego języka oraz w aspekcie konfrontatywnym. Na zakończenie przypomnijmy, że jeżeli między formacjami takimi jak np. *дева – девка – деvушка – девочка – девонька – девчушка – девчонка – девчоночка, dziewa – dziewka – dzieweczka, dziewczyna – dziewczynka – dziewczyneczka* występują różnice zarówno w zakresie uzusu, jak i znaczenia, to nie jest to dziełem przypadku i nie wynika jedynie z różnic w subiektywnym nacechowaniu emocjonalnym. Jest to rezultat bardziej ogólnych zjawisk systemowych. Jeżeli np. *братик* to zwykle mały lub młodszy brat w relacji do starszego i często pojawia się jako forma zwracania się dorosłych do niego, a *браток* to rzadko brat, a częściej forma przyjacielskiego, familiarnego zwracania się do siebie mężczyzn, to jak wyjaśnić tę różnicę na podstawie zamieszczonej w gramatykach informacji, że *-ик* i *-ок* są morfami jednego formantu? Podobnie trudno jest określić, a tym bardziej wyjaśnić uzualne i semantyczne różnice między formacjami *сестрица, сестричка, сестрёнка, сеструха, сеструня, сестрёнок, сёстрынька* itp., biorąc za punkt wyjścia znajdujące się w gramatykach opisowych informacje na temat poszczególnych formantów, określanych z reguły jako zdrabniające, pieszczotliwe lub zdrabniająco-pieszczotliwe. Jak wyjaśnić to, że formacja *нанка* nie wstępuje w korelację – jak można sądzić – z formacją *мамка*, a *tatko* z *mamka*, różniąc się od niej uzusem, nacechowaniem emocjonalnym i semantyką? Albo, na przykład, co wpływa na to, że pary rzeczowników *дядя – дядюшка, тётя – тётушка* niosą informację o stosunkach pokrewieństwa, a pary *дядя – дяденька, тётя – тётенька* występują najczęściej jako nazwy osób nieznanymi postronnych, podczas gdy formacje *дядечка, тётечка* mogą oznaczać zarówno osoby związane więzami krwi, jak i osoby nieznanymi? Odpowiedzi na te pytania nie dają ani dane słownikowe, ani informacje zawarte w gramatykach. Niezbędne jest dokładne zbadanie całego materiału, wszystkich leksemów i formantów z zastosowaniem metody komponencjalnej.

## LITERATURA

### Słowniki:

- Bańkowski A.: *Etymologiczny słownik języka polskiego*. T.1-2. Warszawa 2000.  
 Boryś W. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 2005.  
*Inny słownik języka polskiego*. Red. M. Bańko. T.1-2. Warszawa 2000.  
 Linde S.B.: *Słownik języka polskiego*. T. 1- 4. Warszawa 1807 – 1814.  
*Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. Red.H. Zgólkowa. T. 1-50. Warszawa 1994 – 2005.  
*Słownik współczesnego języka polskiego*. Red. B. Dunaj. T. 1-2. Warszawa 1999.

- Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. T. I - II. Warszawa 1958 - 1969.  
*Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. I - III. Warszawa 1978 - 1981.  
*Słownik staropolski*. Warszawa 1953 i nast.  
*Большой толковый словарь русского языка*. Гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб., 2000.  
Даль В.И.: *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. I-IV, **Москва 1955**.  
Саяхова Л.Г., Хасанова Д.М., Морковкин В.В.: *Тематический словарь русского языка*. Под ред. В.В. Морковкина, М., 2000.  
*Словарь русского языка в четырех томах*. Гл. ред. А.П. Евгеньева. Москва, 1981-1984.  
Срезневский И.И.: *Материалы для словаря древнерусского языка*. Т. I-III, **М., 1958**.  
Черных П.Я.: *Историко-этимологический словарь современного русского языка*. Т. I-II. Москва 1999.

#### **Оpracowania naukowe, artykuły:**

- Kreja B.: *Słowotwórstwo apelatywne pochodzenia propriального w języku polskim*. W: *Studia i szkice słowotwórcze*. Gdańsk 2002, s. 21-26.  
Kreja B.: *O akategorialnym przyrostku ekspresywnym -uchn- (por. mat-uchna, mal-uchn-y, płak-uchn-ać)*. W: *Studia i szkice słowotwórcze*. Gdańsk 2002, s.189-197.  
Smoczyński P.: *Nomina appellativa i propria we wzajemnym oddziaływaniu słowotwórczym*. BiulPTJ XXI, 1962, s. 61-82.  
Szymczak M.: *Nazwy stopni pokrewieństwa i powinowactwa rodzinnego w historii i dialektach języka polskiego*. Warszawa 1966.  
Szymczak M.: *O analogii semantyczno-słowotwórczej w polskiej terminologii rodzinnej*. PF XIX, 1969, s. 119-126.  
Tokarski R.: *Struktura pola znaczeniowego (studium językoznawcze)*. Warszawa 1984.  
Warchoń S.: *Geneza i rozwój słowiańskich formacji ekspresywnych z sufiksalnym -k- i -c-*. Warszawa – Łódź 1984.  
Борисова Е.Г.: *Имплицитная информация в лексике*. W: *Имплицитность в языке и речи*. Москва 1999.  
Борисова И.Н.: *Русский разговорный диалог. Структура и динамика*. Москва 2005.  
Зиновьева М.Д.: *«Русскость» как имплицитная информация в лексике и фразеологии*. W: *Имплицитность в языке и речи*. Москва 1999.  
*Русская грамматика*. Гл. ред. Н.Ю. Шведова. Т. I-II, **Москва 1980**.  
Сухих С.А., Зеленская В.В.: *Прагмалингвистическое моделирование коммуникативного процесса*. Краснодар, 1998.  
Сухих С.А., Зеленская В.В.: *Репрезентативная сущность личности в коммуникативном аспекте реализации*. Краснодар, 1997.  
Червинский П.П.: *Словообразовательные и лексико-синтаксические типы языковых единиц в народной песне*. W: *Известия Северо-Кавказского научного центра высшей школы. Общественные науки* 1987. № 3; *Творчество и коммуникативный процесс – Creativity & Communication Process* (<http://www.nicomant.org>). **Вып. Третий. Т.1 (1999)**.

#### **Spis skrótów:**

- SWJPDun. – *Słownik współczesnego języka polskiego*. Red. B. Dunaj. T. 1-2. Warszawa 1999.  
SJPD – *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. T. 1 - II. Warszawa 1958 – 1969.  
SStp. – *Słownik staropolski*. Warszawa 1953 i nast.  
PSWPZg. – *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. Red.H. Zgólkowa. T. 1-50. Warszawa 1994 – 2005.  
BTS – *Большой толковый словарь русского языка*. Гл. ред. С.А. Кузнецов. Санкт-Петербург 2000.  
MAS – *Словарь русского языка в четырех томах*. Гл. ред. А.П. Евгеньева. Москва 1981 – 1984.  
TS – Саяхова Л.Г., Хасанова Д.М., Морковкин В.В. *Тематический словарь русского языка*. Под ред. В.В. Морковкина. Москва 2000.



## ПСИХОСЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ НОМИНАЦИИ В КОММУНИКАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ДЕЛОВОЙ ЛЕКСИКИ)

Языковое поведение человека является предметом исследования многих наук. Так, например, для социолингвистики важно поведение человека как члена общества, для психолингвистики важно то, как в речевой деятельности человека проявляются определённые психические процессы, лингвистика же занимается степенью овладения языком, его использованием и пониманием.

Знания об окружающем мире, приобретённые благодаря личному и социальному опытам, сохраняются в памяти человека в виде наглядно-чувственных образов, понятий либо семиотических знаков. Эти знания формируют коммуникативные смыслы в процессе речевой деятельности на основе интенции говорящего. Для выражения этих смыслов говорящий использует языковые средства разных уровней и разных структур.

Из вышесказанного следует, что человек организует своё поведение в мире, соотносясь, кроме иных типов информации, в основном, с двумя крайними типами информации – энергоматериальной (образно-чувственной) и семиотической (рационально-символической). Иначе говоря, в своём языковом поведении человек руководствуется, как минимум, двумя составляющими: внеязыковой информацией (т.е. личным практическим опытом) и семиотической информацией, в данном случае языковой. Эти два типа информации асимметрично, т.е. неоднозначно соотносятся между собой.

Для характеристики соотношений предметно-практической и отвлечённо-мыслительной типов деятельности мы используем три термина – «понятие» (единица системы понятий), «образ» (чувственное отражение референта) и «концепт» (актуальное понятие). Концепт возникает в процессе коммуникативной мыслительности или предметной деятельности и имеет, в отличие от инвариантных понятий, рабочее операционное значение. То есть, концепт – это рабочая ситуативная несемiotическая (прагматическая) категория, которая объединяет асимметрично связанные по разным параметрам и критериям референты и номинаты. К таким параметрам относятся:

- прагматика языка и прагматика речи
- тип номинации
- стилистика
- экспрессивность и эмоциональность
- структура номинативных единиц

Отмеченный принцип асимметрии созвучен принципу языковой асимметрии Карцевского, один из частных случаев которого предполагает «(...) выражение одной смысловой единицы сочетанием двух и более формальных единиц (развёрнутое обозначение, аналитические конструкции, фразеологизмы) и выражение одной формальной единицей сочетания двух и

более смысловых единиц (конденсация, свёрнутое обозначение, кумуляция и т.п.)» (Крылов, 2004). Одной из важных целей нашей работы является показать отмеченную асимметричность связей и соотношений референтов и номинатов в зависимости от прагматических целей коммуникативной деятельности человека.

Жизнь человека проходит в разных сферах общения, которые не изолированы друг от друга, а взаимосвязаны. Существование таких сфер человеческой деятельности, как, например, производственная, общественно–политическая и обыденно-разговорная, приводят к формированию у человека определённых средств и способов языкового общения в этих сферах. Следовательно, человек становится носителем, во-первых, нескольких функциональных систем языкового поведения, во-вторых, носителем нескольких подсистем, например, в официально-деловом стиле коммуникации (в политической, экономической, юридической и др. сферах) или в разговорном стиле (в сфере нейтрального общения, сленга, вульгарного общения). В результате, его речевая деятельность опирается не только на единичное (индивидуальные способности говорящего), но и на общее (данный ему как члену коллектива язык), «(...) что проявляется в говорении (речи), складывающегося из индивидуальных актов общения» (Кубрякова, 1986: 8).

В силу сказанного с прагматической точки зрения в процессе коммуникации речь субъекта формируют три главных фактора: интенция говорящего, внешелингвистическая ситуация общения и системность языка во всей её сложности. Учитывая «(...) наличие у членов языковой общности инвариантного представления об именуемой вещи» (Серебренников, 1977: 9), для сложившегося образа в конкретной ситуации человек сам подбирает название. В соответствии с интенцией речи и исходным образом «(...) становление наименования любого типа (элементарное первичное – простое, составное, сложное однословное или несколько-словное наименование и т.п.) сопряжено с процессом знакообразования» (там же, с. 3), т.е. с процессом номинации, продуктами которой являются первичные, повторные и вторичные номинаты, что даёт возможность передать то же самое значение с помощью разных языковых форм.

В качестве примера можно привести ситуативный концепт «автомобиль», который, в зависимости от интенции субъекта в процессе коммуникации, может быть заменён другими, например, клишированными единицами: *автомобильное средство, транспортное средство, индивидуальное транспортное средство, легковая машина, легковой автомобиль*. Эти номинаты являются повторными, т.е. такими, которые образованы в типичной ситуации (в репродуктивной коммуникации) и соотнесены со стилистической принадлежностью. В данном случае они употребляются в официально-деловой сфере (в официально-деловой прагматической ситуации). В польском языке концепт «samochód» в официально-деловой обстановке заменяется составными наименованиями «samochód osobowy» и «środek transportu».

В последнее время условия функционирования языка подвергаются всё большим изменениям. Словарный состав пополняется новыми единицами, что происходит за счёт «экономии языковых средств». Процессы демократизации языка приводят к увеличению употребления сниженной лексики и интенсификации процессов словообразования, что, как утверждает Е. Земская, «(...) порождает раскованность и непринуждённость, а порой и грубость общения» (Земская, 2006: 10). В результате этих изменений в процессе коммуникации (т.е. в

процессе употребления языка) осуществляется отбор языковых средств, которые говорящий принимает за наиболее рациональные для целей общения в данной ситуации. Стремление говорящих к экономии времени в устной и письменной речи находит своё выражение в замене словосочетаний, носящих, в частности, характер устойчивой языковой номинации, однословными наименованиями.

Яркой иллюстрацией этого может быть явление универбации. Можно отметить один из многих аспектов этого процесса, т.е. рост функционирования производных слов с суффиксом  $-к(a)$ , которые образуются способом универбации - сокращения, стяжения «(...) в одно слово сочетаний прилагательное+существительное. В качестве базовой используется основа прилагательного» (там же, с. 10-11). Это приводит к возникновению в разговорной и специально-профессиональной речи слов-универбов, т.е. неофициальных наименований понятий. Таким образом соотносятся друг с другом клише с официально-деловой окраской и их производные единицы: *гуманитарная помощь* – *гуманитарка*, *дежурная часть* – *дежурка*, *социальная сфера* – *социалка*, *нефтяная промышленность* – *нефтянка*, *зачётная книжка* – *зачётка*, *маршрутное такси* – *маршрутка*, *пленарное заседание* – *пленарка*, *читальный зал* – *читалка*, *наличные деньги* – *наличка*, *безналичный расчёт* – *безналичка*, *минимальная зарплата* – *минималка*, *военное производство* – *военка*, *остановочный пункт* – *остановка*, *страховой полис* – *страховка* и мн. др. Подобные слова проникают также в язык публицистики и устных СМИ. Этот процесс характерен и для польского языка: *telefon komórkowy* – *komórka*, *szkoła podstawowa* – *podstawówka*, *szkoła zawodowa* – *zawodówka*, *szkoła wieczorowa* – *wieczorówka*, *praca klasowa* – *klasówka*, *urlop dziekański* – *dziekanka*, *Urząd Skarbowy* – *skarbówka* и др.

Подобным образом, но вследствие использования уже иных способов словообразования в явлении универбации, можно наблюдать преобразование других деловых единиц, например, делового клише *генеральный директор*, которое в данном случае является результатом первичной номинации и относится к официально-деловой сфере деятельности человека. За счёт универбации, при усечении определяющего слова и при сохранении определяемого, образуется его дублет (повторный номинат) *гендиректор*, который широко употребляется в разговорных разновидностях языка и в публицистике. Кроме этого, в результате усечения как определяющего, так и определяемого слова, образуется характерный для устной речи универб *гендир*.

Рассмотрим следующие примеры подобного типа языковых единиц. Их первичные номинаты принадлежат к официально-деловым клише (т.е. они употребляются в официально-деловых прагматических ситуациях). Повторными же номинатами, из которых одни всё ещё граничат с деловой лексикой и широко употребляются в публицистике, а другие принадлежат к разговорному типу делового общения и могут употребляться в обыденно-разговорном стиле, являются: *генеральный секретарь* > *генсекретарь* > *генсек*, *заместитель директора* > *замдиректора* > *замдир*, *Инвестиционный банк* > *Инвестбанк*, *Совет Федерации* > *Совфед*, *Совет безопасности* > *Совбез*, *Государственная налоговая служба* > *госналогслужба*, *Государственная дума* > *госдума*, *европейский рынок* – *еврорынок*, *промышленная зона* – *промзона*, *государственный обвинитель* – *гособвинитель*, *Сберегательная касса* – *сберкасса*, *заработная плата* – *зарплата*, *государственный налог* – *госналог*, *управляющий делами* – *управделами*, *заместитель министра* – *замминистра*, *Министерство финансов* – *Минфин*, *Ми-*

*нистерство юстиции – Минюст, народный депутат – нардеп, национальная безопасность – нацбез* и др. Такие слова характеризуются компактностью и прозрачностью формы. Их семантика воспринимается легко, в результате чего сохраняется их преимущество в аспекте экономности языковых средств в сравнении с устойчивыми (клишированными) языковыми номинатами. В польском языке данный способ универбации не применяется.

В последнее время активизировался такой способ словообразования, также способствующий «экономии языковых усилий», как аббревиация. Подобно универбам, аббревиация слова действительно экономна, так как сокращает наше высказывание и площадь словесных знаков, что важно, например, для публицистики. Поэтому, широко употребляются, например, такие аббревиации (т.е. производные слова составных наименований), как: *Инвестиционный банк – ИБ, Совет Федерации – СФ, Государственная налоговая служба – ГНС, Государственная дума – ГД, Отдел милиции особого назначения – ОМОН, Общество с ограниченной ответственностью – ООО, Европейская валютная единица – ЕВЕ, Акционерный коммерческий банк – АКБ, Внешнеторговая организация – ВО, Совместное предприятие – СП* и мн. др.

В польском языке тенденция к экономии языковых средств также проявляется в широком употреблении аббревиатур, например: *Państwowe Wydawnictwo Naukowe – PWN, Publiczny Zakład Ubezpieczeń – PZU, Platforma Obywatelska – PO, Sojusz Lewicy Demokratycznej – SLD, Polskie Stronnictwo Ludowe – PSL, Zakład Ubezpieczeń Społecznych – ZUS, Kredyt Bank – KB, Narodowy Bank Polski – NBP, Państwowy Urząd Pracy – PUP, Służba Bezpieczeństwa – SB, Spółka Akcyjna – S.A., Sąd Najwyższy – SN, Państwowa Inspekcja Pracy – PIP* и под.

Из вышесказанного следует, что результаты первичной номинации представляют собой основное наименование данного объекта и, в данном случае, являются языковыми клише, а результаты повторной номинации «чаще всего не вносят в номинат иного мотивационного признака, но являются лексическим дублетом данного понятия с точки зрения стиля речи» (Лещак, 2004: 38), либо формы речи (письменной или устной).

Наблюдается и обратный процесс, в котором первичные номинаты употребляются в разговорных прагматических ситуациях, а повторные в официально-деловых: *приговаривать > выносить приговор, штрафовать > налагать штраф, судить > предавать суду, обыскивать > подвергать обыску* в юридической сфере, *переписываться > вести переписку, подытоживать > подводить итог, гарантировать > давать гарантию, авансировать > давать аванс, вкладывать > делать вклад, торговать > вести торговлю* в производственной сфере, а *нарушать > выходить за пределы, учитывать > принимать во внимание, кончить > доводить до конца* в публицистике. **В качестве польских примеров можно привести следующие:** *przepraszać – prosić o wybaczenie, osądzać – poddawać osądowi, korespondować – prowadzić korespondencję, gwarantować – dawać gwarancję, handlować – prowadzić handel, uwzględniać – brać pod uwagę, kończyć – doprowadzać do końca, przyrzekać – dawać przyrzeczenie* и др.

Итак, вышеотмеченные номинаты являются функционально закреплёнными (прагматически закреплёнными) и стилистически окрашенными. Они специфичны для каждого из стилей. Поэтому их использование характеризуется функционально обусловленным значением. Как утверждал Л.С. Бархударов: «К прагматическому значению слов примыкает также то, что принято называть коннотацией. Под коннотацией имеются в виду те дополнитель-

ные ассоциации, которые слово вызывает в сознании носителей данного языка» (Бархударов, 1975: 123). Роль коннотации особенно важна в случае эмоционально окрашенной речи и может быть позитивной или негативной. Вернёмся к концепту «автомобиль», в случае которого результат повторной номинации *легковушка* нейтрален, результат вторичной номинации *драндулет*, образованный говорящим в оригинальной, т.е. в продуктивной (языкотворческой) ситуации, обладает негативной коннотацией, а *тачка* или *колёса* – позитивной или нейтральной. Результаты вторичной номинации в польском языке могут также обладать и позитивной коннотацией (*bryka*, *wóz*, *fura*), и негативной (*grat*, *złom*). Повторный номинат *auto* нейтрален в своём употреблении.

Подобным образом происходит с вторичными номинатами, призванными называть те же самые референты с другой мотивационной точки зрения. Как отмечалось, в последнее время производство аббревиатур активизировалось. На их основании (или на основании свободных словосочетаний) в русском языке образуются производные имена лиц, которые выражают принадлежность организации или сообществу людей, объединяемых по какому-либо признаку. Этим отаббревиатурным образованиям свойственны лаконичность и выразительность, что вызывает особый интерес к их массовому использованию в процессах коммуникации. Рассмотрим следующие примеры: *служащий Федеральной службы безопасности* – *служащий ФСБ* – *фээсбэшник*, *сотрудник Министерства по чрезвычайным ситуациям* – *сотрудник МЧС* – *эмчэсовец*, *служащий или студент Московского государственного университета* – *служащий или студент МГУ* – *эмгэушник*, *член Либерально-демократической партии России* – *член ЛДПР* – *элдэпэровец*, *член Коммунистической партии Российской Федерации* – *член КПРФ* – *кэпэрэфовец*, *член Государственного комитета по чрезвычайному положению* – *член ГКЧП* – *гэкачепист*, *служащий Центрального бюро* – *служащий ЦБ* – *цэбэшник*, в которых производные номинаты обладают, часто, негативной коннотацией. Следовательно, они экспрессивно окрашены и употребляются, прежде всего, в обыденно-разговорной речи, в СМИ, а также в общественно-политической сфере (в публицистике).

Как отмечалось, данные номинативные стилистические и прагматические варианты того же самого концепта связаны с собой, но по разным парадигматическим параметрам и, как утверждал Потеня, являются заменой «соответствующего образа или понятия, т.е. представителями того или другого в текущих делах мысли» (Потеня, 1958: 18).

Лексикон, который обслуживает коммуникацию в политической, экономической, юридической и др. сферах человеческой деятельности содержит, кроме языковых единиц, имеющих дублирующие их (в зависимости от интенции и от прагматической функции) номинаты, также и узкоспециальные наименования. Мы обращаем внимание на то, что отмеченной стилистической и прагматической вариативности первичного номината подвергаются преимущественно широко или достаточно употребляемые наименования в отличие от узкоспециальных. Эти узкоспециальные термины свойственны лишь данной профессиональной группе и, в отличие от предыдущих единиц, не переходят из терминосистем в общепотребительный язык. Следовательно, это только первичные номинаты функциональных подсистем. Например, в юридической функциональной подсистеме: *виндикационный иск*, *абонентский почтовый шкаф*, *диспозитивная норма права*, *исковая давность*, *агентирование судов*, *аварийный комиссар*, *деликтивные обязательства*, *редемаркация границ*, *резолюция порицания*.

В экономической функциональной подсистеме это следующие: *дисконтирование векселей, квазивалютные авуары, циркулярный аккредитив, аккумулярование капитала, банковский акцент, домилиций платежа, первичная эмиссия бумаг*. В польском языке в экономике употребляются такие термины, как: *protokół audytorski, księga rachunkowa, stopa dyskontowa, składka udziałowa, kapitał akcyjny, agent ubezpieczeniowy*. Из юридических терминов можно привести следующие примеры: *umowa komisu, księga wieczysta, blankiet ewidencyjny, umowa spedycji, książka meldunkowa* и др.

Безусловно, в небольшой статье невозможно рассмотреть все психосемитические аспекты номинации в коммуникации. Целью данной статьи являлось показать отмеченную асимметричность связей и соотношений референтов и номинаций в зависимости от ситуации, от прагматических целей коммуникации, от интенции субъекта и от языковых условий знакообразования, т.е. наименования. Рассмотренные нами примеры показали взаимообусловленность акта номинации (словообразования или словоизменения) и речевой деятельности. Таким образом, акт номинации тесно связан с речемыслительным процессом и направлен на «(...) выбор существующего в языке готового обозначения для именуемого явления и мысли об этом явлении, либо на создание подходящего названия для него» (Кубрякова, 1986: 42). Акт номинации (знакообразования) обусловлен ситуацией, замыслом говорящего и языковыми средствами его реализации. Выбор того или иного названия определяет сложное переплетение интенций говорящего и его личностных смыслов, в соответствии с прагматической установкой.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бархударов Л. С. *Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода*. – Москва, 1975.
- Земская Е. С. *Активные процессы в русском словообразовании нашего времени // Acta Neophilologica*. – Olsztyn, 2006. - № VIII. – сс. 9-21
- Крылов С. А. *Некоторые особенности лингвистической концепции В. Г. Гака // www.dialog-21.ru/Archive/2004/Krylov%20%20Gake.htm*
- Кубрякова Е. С. *Номинативный аспект речевой деятельности*. – Москва, 1986.
- Лещак С. А. *Современные русские языковые клише. Функционально-прагматический анализ*. – Кельце, 2004.
- Потебня А. А. *Из записок по русской грамматике*. – Москва, 1958.
- Серебренников Б. А., Уфимцева А. А. *Языковая номинация. Виды наименований*. – Москва, 1977.

## ТЕОРИЯ «КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ» И ЕЕ РОЛЬ В СОВРЕМЕННЫХ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Метафора имеет длительную историю изучения. Как объект философской и теоретической рефлексии метафора была вычленена еще в античности, с тех пор теоретическое знание постоянно возвращается к осмыслению этого феномена языка и сознания человека. Метафора, по образному выражению В. В. Петрова, представляет собой золотую жилу, в которой «много самородков и самые крупные еще не найдены» [Петров, 1990: 143]. Каждое направление в лингвистике предлагает свое понимание метафоры, свою классификацию ее функций, новые методики изучения.

Переход на антропоцентрическую парадигму исследования языковых фактов обусловил новые пути исследования единиц метафорического плана, метафора стала ключевым понятием при изучении концептуальных систем, что и определяет *актуальность* данного исследования. Ведь метафора в когнитивной парадигме исследований – «это нечто совершенно иное, чем метафора в структурной, психолингвистической или какой-то иной парадигме» [Чудинов, 2004: 80]. Существует необходимость в обобщении основных положений теории концептуальной метафоры и выявлении базовых предпосылок ее возникновения.

Более ранние теории, начиная с античности, рассматривали метафору преимущественно с точки зрения языковой формы (перенос имени на несвойственный ему денотат) и трактовали ее как средство украшения речи и реализации поэтической функции языка, т. е. метафора изучалась как исключительно языковое явление, связанное со словом, а не с мыслью или ментальными операциями.

Сама идея о том, что метафора концептуальна по своей природе, не является абсолютно новой. В обзоре, посвященном концептуальной метафоре, представлен экскурс в историю данного феномена, в котором указывается, что еще Аристотель «в своем детальном исследовании образного языка говорил (что для многих исследователей его творчества покажется новым), что при метафоризации как переносе некоторого признака как одного объекта к другому, данный процесс осуществляется на основе концептуальных отношений – категориальных или по аналогии» [Шабанова, 1999: 161].

И. Ричардс в работе 1936 года утверждал, что «мышление метафорично ... и оттуда [из мышления] происходят языковые метафоры», а К. Льюис предположил, что понимание одной истории фигурально, посредством другой истории, относится не столько к процессам выражения и не столько к литературе, сколько к мышлению в целом, и представляет собой основной когнитивный инструмент (подробнее о предпосылках формирования концептуального подхода к метафоре см. [Шабанова, 1999: 161–162]).

Таким образом, положение о возможности получать и выражать новое знание

посредством метафор первоначально было выражено имплицитно (работы Аристотеля, К. Льюиса, Ф. Ницше, И. Ричардса и др.), находилось на дальней периферии исследовательского внимания, и лишь относительно недавно оно стало ведущим, в метафоре отчетливо увидели «ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического образа мира, но и его универсального образа» [Арутюнова, 1990: 6].

С середины XX в. метафора начинает изучаться как «способ создания языковой картины мира, возникающей в результате когнитивного манипулирования уже имеющимися в языке значениями с целью создания новых концептов, особенно для тех сфер отражения действительности, которые не даны в непосредственных ощущениях» [Телия, 1988: 3]. Начинает формироваться теория концептуальной метафоры.

В современных лингвистических разработках для обозначения данного феномена используются два равнозначных термина – «концептуальная метафора» и «когнитивная метафора». Первый ориентирован на связь с терминами «концептуализация» и «концепт», второй сопряжен с понятием «когнитивизм». В настоящем пособии используется термин «концептуальная метафора», что обусловлено его традиционностью, связью с исходной концепцией Дж. Лакоффа и М. Джонсона.

В настоящий момент разграничение образной и концептуальной метафоры является вполне устоявшимся и присутствует в работах как зарубежных (М. Блек, Дж. Лакофф и М. Джонсон и др.), так и отечественных (Н. Д. Арутюнова, Е. О. Опарина, В. Н. Телия и др.) лингвистов. Активная разработка теории концептуальной метафоры российскими исследователями объясняется устоявшейся традицией изучения метафоры в традиционном системно-структурном аспекте. Так, в отечественном языкознании особо интенсивно развивалась теория регулярной многозначности (Ю. Д. Апресян, Л. В. Балашова, А. П. Чудинов, Д. Н. Шмелев) и исследование вещной (вещественной) коннотации абстрактных существительных [Б. А. Успенский, 1979; М. К. Головановская, 1997]. Данные направления анализа метафоры, не ставя перед собой собственно когнитивных целей, по сути, во многом решали именно их. В настоящий момент уже можно говорить о том, что современные работы по концептуальной метафоре стремятся учесть достижения как семасиологического, так и собственно когнитивного подхода (см. работы Л. В. Балашовой, О. Н. Лагуты, А. П. Чудинова и др.)

Основоположниками теории концептуальной метафоры по праву считаются Дж. Лакофф и М. Джонсон, труд которых «Метафоры, которыми мы живем» (1980, перевод на русский язык – 1987) стал базовым для большинства исследователей феномена метафоры. Согласно концепции Дж. Лакоффа и М. Джонсона, «...метафора пронизывает всю нашу повседневную жизнь и проявляется не только в языке, но и в мышлении и действии. Наша *обыденная* (выделено нами. – О. К.) понятийная система, в рамках которой мы мыслим и действуем, метафорична по своей сути» (Лакофф, Джонсон, 1990: 387). Таким образом, заслуга Дж. Лакоффа и М. Джонсона состоит в эксплицировании того обстоятельства, что метафора не ограничивается сферой языка, как это ранее считалось, но распространяется и на сферу мышления. «П р о ц е с с ы мышления человека в значительной степени метафоричны. ... Метафоры как языковые выражения становятся возможны именно потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека», – говорится в их работе [Лакофф, Джонсон,



1990: 390].

Основные положения теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона получают широкое распространение и начинают активно разрабатываться в рамках нового когнитивного подхода к языковым фактам. Интерес к метафоре когнитивной науки «связан с ее представлением как языкового явления, отображающего базовый когнитивный процесс» [Петров, 1990: 139], метафора начинает рассматриваться как «глобальное свойство языка, один из способов мышления о мире и познания мира» [Балашова, 1998: 3]. Таким образом, метафоре отводится центральная роль в понимании и структурировании действительности.

При восприятии и осмыслении мира человеческим сознанием значительна роль не индукции и дедукции, а аналогии. Человек осознает неизвестное через известное, абстрактное – через конкретное, т.е. происходит перенос знаний из одной содержательной области в другую. Метафора «отвечает способности человека улавливать и создавать сходство между очень разными индивидами и классами объектов... Эта способность играет громадную роль как в практическом, так и в теоретическом мышлении» [Арутюнова, 1990: 15]. С этой точки зрения, «метафора является языковым отображением крайне важных аналоговых процессов» [Петров, 1990: 189], поскольку вербальное существование метафор становится возможным только потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека.

Аналоговый механизм метафоры в познании был также отмечен Дж. Лакоффом и М. Джонсоном, указавшими, что «*сущность метафоры состоит в осмыслении и переживании явлений одного рода в терминах явлений другого рода...* Тем самым понятие упорядочивается метафорически, и, следовательно, язык также упорядочивается метафорически» [Лакофф, Джонсон, 1990: 389]. Таким образом, вполне очевидно, что метафора – это не просто образное средство, связывающее два значения слова, а «основная ментальная операция, которая объединяет две понятийные сферы и создает возможности использовать потенциал сферы-источника при концептуализации новой сферы» [Чудинов, 2001: 36].

Механизм метафорической концептуализации может быть описан следующим образом. До стадии метафоризации вербализованного понятия не существует, но существует некоторое предварительное знание о нем, позволяющее представить приблизительно объем понятия. Это предварительное знание об обозначаемом определяет выбор языкового средства, задавая определенные смысловые параметры. Затем непосредственно ненаблюдаемые мыслительные сущности соотносятся через метафору с более простыми или конкретно наблюдаемыми мыслительными сущностями, «происходит перенос концептуализации наблюдаемого мыслительного пространства на непосредственно ненаблюдаемое, которое в этом процессе концептуализируется и включается в общую концептуальную систему данной языковой общности» [КСКТ, 1996: 55].

В концептуальной метафоре «вспомогательный компонент ... не только дает имя обозначаемому, но и является основой для его осмысления, для вычленения и включения в новое значение важных, с точки зрения говорящего, сторон объекта» [Опарина, 1988: 70]. Метафорический перенос не произволен, существует некое содержание, инвариантно присутствующее в областях Источника и Цели, которое и составляет основание переноса [Новоселова, 2002].

Все исследования метафоры так или иначе основаны на идее переноса. Еще

Аристотель указал, что метафора – это имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии. Именно «детализация этой идеи – что и как переносится – лежит в основе многочисленных подходов к метафоре» [Петров, 1990: 135]. Согласно теории концептуальной метафоры, «переносу» подвергается не изолированное имя (с присущим ему прямым номинативным значением), а целостная концептуальная структура (схема, фрейм, модель, сценарий), активируемая некоторым словом (фокусом метафоры) в сознании носителя языка благодаря конвенциональной связи данного слова с данной конвенциональной структурой» [Кобозева, 2002].

В обзоре по концептуальной метафоре также акцентируется внимание на данной особенности. Метафора определяется как понимание и ощущение одного явления в терминах другого, «при этом под явлением понимается не отдельно изолированный объект, как в случаях традиционного подхода к метафоре, а целостная картина видимого реального мира, которая используется для репрезентации и осмысления объемного и многоаспектного явления» [Шабанова, 1999: 159–160].

Своеобразие концептуальной метафоры, следовательно, состоит в том, что в ее основе «лежат не значения слов и не объективно существующие категории, а сформировавшиеся в сознании человека концепты. Эти концепты содержат представления человека о свойствах самого человека и окружающего его мира» [Чудинов, 2001: 52].

Метафорической концептуализации подвергаются понятия абстрактные. Уже Ш. Балли писал, что «мы уподобляем абстрактные понятия предметам чувственного мира, ибо для нас это единственный способ познать их и ознакомить с ними других» [Балли, 1961: 221]. Эту особенность отмечают все без исключения исследователи концептуальной метафоры. Н. Д. Арутюнова совершенно справедливо заметила, что «без метафоры не существовало бы лексик «невидимых миров» (внутренней жизни человека), зоны вторичных предикатов, то есть предикатов, характеризующих абстрактные понятия» [Арутюнова, 1990: 9]. О. Е. Опарина пишет о концептуализации «непредметных сущностей» или «объектов невидимого мира» (Опарина, 1988), Л. Г. Лузина – «непосредственно ненаблюдаемых мыслительных пространств» [КСКТ, 1996], А. А. Новоселова – «понятиях, недоступных в прямом физическом опыте» [Новоселова, 2002].

Первоначально в качестве основной сферы бытования концептуальной метафоры выделяли только обыденную сферу. Дж. Лакофф и М. Джонсон постоянно упоминали о метафоричности в «обыденной понятийной системе», «обыденном способе ведения спора», «повседневном опыте и поведении» [Лакофф, Джонсон, 1990: 387]. Позднее обнаружилось, что область действия концептуальной метафоры несколько шире.

В. Н. Телия называет основными областями функционирования концептуальной метафоры научную, публицистическую речь и обиходно-бытовой язык, особенно в тех областях, которые связаны со сферами мышления, чувств, социальных акций, морали т. п. [Телия, 1988: 195]. О. Е. Опарина отмечает, что преимущественными сферами функционирования концептуальной метафоры являются «обиходно-бытовая, общественно-политическая и научная, включая научно-популярную разновидность, т. е. все основные сферы, где наиболее часто возникает необходимость в обозначении объектов «невидимого мира» с отображением их объективных свойств» [Опарина, 1988: 66–67].

В сфере непредметных сущностей, с которыми связана концептуальная метафора, можно выделить: человеческую сферу, т. е. обозначения эмоций, мыслей, видов деятельности, свойственных человеку; сферу явлений и процессов общественной жизни; явления и процессы, изучаемые наукой [Опарина, 1988: 69].

Уже в работе Дж. Лакоффа и М. Джонсона представлена типология базовых концептуальных метафор, порождающих массу метафор более частных и находящих свое выражение в конкретном языковом материале. Данная классификация получает развитие и в трудах других лингвистов, хотя «у этой типологии нет единого классификационного критерия, поэтому большой материал остается за ее границами» [Лагута, 2003: 108]. Но более совершенной классификации пока не создано, и в исследованиях до настоящего времени присутствует с некоторыми модификациями следующая типология базовых метафор, восходящая к концепции Дж. Лакоффа и М. Джонсона.

1. Структурные – одно понятие структурно метафорически упорядочивается в терминах другого. Концептуализируют отдельные области, путем переноса на них структурной организации других областей (любовь / жизнь – это путешествие).

2. Ориентационные – организация целой системы, понятий по образцу некоторой другой системы. Большинство понятий подобного рода связано с пространственной ориентацией, с базовыми пространственными оппозициями «верх-низ», «внутри-снаружи», «правый-левый» и т. п. (радость, здоровье, успех – верх, грусть, болезнь, неудача – низ).

3. Онтологические – осмысление опыта в терминах объектов, веществ и субстанций, что позволяет вычленять некоторые части опыта и трактовать их как дискретные сущности или вещества некоторого единого типа (инфляция – это сущность, психика – это хрупкий предмет).

4. Метафоры канала связи – представляют процесс коммуникации как движение смыслов, наполняющих языковые выражения, по каналу, связывающему говорящего и слушающего.

5. Строительные (метафоры конструирования) – представляет смысл крупных речевых произведений как «конструкцию» из менее мелких «блоков»–смыслов.

6. Контейнерные – представляющие смыслы как наполнение конкретных языковых единиц.

При метафорической концептуализации одно и то же «мыслительное пространство» может быть представлено посредством одной или нескольких концептуальных метафор» [КСКТ, 1996: 55]. Например, душа может уподобляться человеку, растению, сосуду, дому, зеркалу, музыкальному инструменту, и это далеко не полный список концептуальных метафор. В результате происходит экспликация различных сторон познаваемого объекта, что позволяет выделить его существенные свойства и воссоздать его целостный образ.

Немаловажное значение в теории концептуальной метафоры имеет вопрос о связи метафоры и культуры. Данная проблема имеет два аспекта. Во-первых, вопрос о согласованности метафор с культурными ценностями. Дж. Лакофф и М. Джонсон утверждали, что «те ценности, которые реально существуют и глубоко укоренились в культуре, согласуются с метафорической системой». При этом культурные ценности существуют не изолированно друг от друга, а должны образовывать согласованную систему вместе с метафорическими

понятиями, в мире которых протекает наша жизнь [Лакофф, Джонсон, 1990: 405].

Во-вторых, проблема универсальности концептуальных метафор. Так уже у Дж. Лакоффа и М. Джонсона присутствует упоминание о том, что не все культуры распределяют приоритеты по ориентационной шкале «верх-низ», существуют культуры, в которых более существенную роль играют понятия равновесия или расположения относительно центра. Это позволяет данным авторам сделать вывод, что главные ориентационные шкалы представляются общими для всех культур, но виды ориентации, принятые для конкретных понятий, роль ориентационных принципов, с точки зрения их приоритетности, «варьируются от культуры к культуре (выделено нами. – О.К.)» [Лакофф, Джонсон, 1990: 407]. Следовательно, можно сделать вывод, что базовые концептуальные метафоры в значительной степени универсальны (например, метафора контейнера), но возникающие на их основе метафоры более частного характера могут обнаруживать некоторые специфические особенности.

Таким образом, в теории концептуальной метафоры развивается положение о связи метафор с мировосприятием определенной лингвокультурной общности. Метафорические стратегии отражают культурные традиции выбора средств осмысления абстрактных категорий, существование которых обусловлено различными экстралингвистическими факторами (территориальными, климатическими, социальными), типичными для конкретного языкового коллектива [Новоселова, 2002]. Концептуальная метафора, подобно любой метафоре, проходит через стадию образа. Ее отличие заключается в конечном результате, «она стремится освободиться от образности» [Опарина, 1988: 67]. На эту же особенность концептуальной метафоры, по сути дела, указывает и О. Н. Лагута, по наблюдениям которой «на концептуальном уровне метафоричность снимается сразу же после того, как заканчивается формирование концепта» [Лагута, 2003: 106]. Это и дает право исследователям сделать вывод, что теория концептуальной метафоры нацелена прежде всего «на выявление глубинных переносов концептов, лежащих в основе обыденного употребления языка, которое воспринимается нами уже как буквальное, а не фигуральное (выделено нами. – О. К.)» [Кобозева, 2002].

Таким образом, теория концептуальной метафоры является активно разрабатываемой областью когнитивных исследований. Постановка вопроса о концептуальной метафоре и ее функционировании в языке и речи позволила начать серьезные исследования в области мыслительных процессов человека. Метафора является инструментом мышления и познания мира, она отражает фундаментальные культурные ценности, так как основана на национально-культурном мировидении. Именно метафора «активно участвует в формировании личностной модели мира, играет крайне важную роль в интеграции ментальной и чувственно-образной систем человека, а также является ключевым элементом категоризации языка, мышления и восприятия» [Петров, 1990: 135], что и обусловило столь пристальное внимание к данному феномену когнитивной лингвистики и лингвокультурологии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова, Н.Д. Введение // Теория метафоры / под ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 3-9.
2. Балашова, Л. В. Роль метафоризации в становлении и развитии лексико-семантической

- системы (на материале русского языка XI-XIV вв.): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. В. Балашова. – Саратов, 1998. – 42 с.
3. Балли, Ш. Французская стилистика. – М.: Наука, 1961.
4. Головановская, М. К. Французский менталитет с точки зрения носителя русского языка / М. К. Головановская. – М.: Филологический факультет МГУ, 1997. – 280 с.
5. Кобозева, И. М. К формальной репрезентации метафор в рамках когнитивного подхода / И. М. Кобозева // [www.dialog21.ru/archive\\_article.asp?param=7339&y=2002&vol=6077](http://www.dialog21.ru/archive_article.asp?param=7339&y=2002&vol=6077)
6. Краткий словарь когнитивных терминов / Под. общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ, 1996. – 247 с.
7. Лагута, О. Н. Метафорология: теоретические аспекты / О. Н. Лагута. – Новосибирск: НГУ, 2003. – Ч. 1–2.
8. Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонс // Теория метафоры / под ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 387–416.
9. Новоселова, А. А. Метафорическая концептуализация сознания в русском и английском языках / А. А. Новоселова // [www.dialog21.ru/archive\\_article.asp?param=7362&y=2002&vol=6077](http://www.dialog21.ru/archive_article.asp?param=7362&y=2002&vol=6077)
10. Опарина, Е. О. Концептуальная метафора / Е. О. Опарина // Метафора в языке и тексте / отв. ред. В.Н. Телия. – М.: Наука, 1988. – С. 65–77.
11. Петров, В. В. Метафора: от семантических представлений к когнитивному анализу / В. В. Петров // Вопросы языкознания. – 1990. – № 3. – С. 135–138.
12. Телия, В. Н. Метафоризация и ее роль в создании русской языковой картины мира / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / отв. ред. Б. А. Серебренников. – М.: Наука, 1988. – С. 173–204.
13. Успенский, Б. А. О вещных коннотациях абстрактных существительных / Б. А. Успенский // Семиотика и информатика. – М., 1979. – Вып. 14. – С. 142–148.
14. Шабанова, Е. Л. Концептуальная метафора: Направления в исследовании (обзор) / Е. Л. Шабанова // Реферативный журнал. Языкознание 1999. – № 1. – С. 158–176.
15. Чудинов, А. П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991-2000) / А. П. Чудинов. – Екатеринбург: УрГПУ, 2001. – 238 с.
16. Чудинов, А.П. Учение о метафоре в когнитивной лингвистике / А. П. Чудинов // Проблемы языковой концептуализации и категоризации действительности. – Екатеринбург: УрГПУ, 2004. – 72–81.

# РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ



Аделя ГРИГОРУК

© 2007

## РУБАЇ ОМЕЛЯНА ЛУПУЛА В КОНТЕКСТІ ПИТОМОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

О. Лупул у своїй творчій практиці намагається утримуватись від будь-яких декларацій – чи то суспільних, чи то естетичних, розуміючи згубність публіцистики для поетичного слова. Натомість письменник ставить перед собою суто мистецькі завдання: розширювати власний жанровий репертуар, поєднувати традиції української літератури з поетичними надбаннями інших народів.

Особливо вабить О. Лупула східне мистецтво поетичного вислову. В його творчому набутку знайшли належне й органічне місце японські форми хоку і танка, а також класична жанрова відміна ірано-таджицької поезії – рубаї.

Такі формальні експерименти, вважає О. Лупул, будучи справою суто літературною, є для української поезії актуальними і важливими. Тривалий час українська література в силу різних історичних причин розвивалась ізольовано від світового літературного процесу. Багато духовних здобутків людства, без яких інші народи не уявляли свого власного культурного поступу, українською літературою не були засвоєні. Така ізольованість породжувала в одних літераторів провінційну хуторянську самовдоволеність, в інших – бажання вийти за межі стереотипів, що склалися століттями, втілити в інонаціональні класичні й некласичні жанрові зразки український зміст, подолавши, здавалося б, неподоланні бар'єри чужих поетичних парадигм, власні естетичні комплекси й літературні фобії.

Такі зміни культури, вибудування нової національної ідентичності вимагають зміг внутрішніх психологічних вимірів, “відмови від звичної, давно випрацьованої риторики, від зрозумілих кліше, від старих культурних героїв і міфів”, – вважає Соломія Павличко [1,22]. І не варто боятися такої екстравертивності: наша література не “тільки не втратить своєї оригінальності й самобутності, а й позбудеться віковичної ізольованості й викликаних нею страхів та комплексів” [1,22].

Омелян Лупул, маючи широкі лектурні уподобання, добру обізнаність з літературними надбаннями інших народів, спробував розширити версифікаційні межі української поезики, увівши у власну творчу практику класичну форму рубаї.

У 1989 році він komponує поетичну збірку “Скрижалі”, в яку увійшло біля 200 поезій цього незвичного для питомої української літератури жанру. Окремим виданням книга вийшла

у 1993 році. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Романа Гром'яка визначає рубаї як викінчений мініатюрний віршовий твір філософського змісту, який найбільшою своєю популярністю досяг у східній ліричній поезії, зокрема у тюркомовному (Захиріддин Бабур) та іранському (Омар Хайям) літературних середовищах [2,604].

В українській літературі рубаї присутні завдяки перекладам Агатангена Кримського та Василя Мисика з Омара Хайяма, Гафіза, Рудакі.

Як факт власне української поезії рубаї оприявнились у творчості Дмитра Павличка, який в 1987 році видав їх у книжці під такою ж назвою – “Рубаї”. Серед інших українських авторів, які уподобали цей непростий східний вірш, – М.Орест, Галина Тарасюк, Богдан Радиш.

Омелян Лупул своєю книжкою “Скрижалі” не стільки дає зрозуміти, що він засвоїв чужомовні поетичні надбання, скільки пропонує українському читачеві складний й оригінальний світ людської особистості – з болючими рефлексіями, неоднозначними висновками, несподіваними думками, складними почуттями. І все це в межах малої – мініатюрної! – поетичної форми, яка виключає багатослів'я, несформованість думки, версифікаційну безпорадність.

Звертання О. Лупула до рубаїв не було ні випадковим, ні претензійним. Це – особливість його художнього мислення, авторська поетична філософія, що органічно поєдналася з класичною східною формою. “Новаторство не у формі, – пише Ю. Гречанюк, – а в способі вираження своїх думок – одкровення у чотирьох рядках. Такий, значить, принцип мислення, коли просторо думкам та асоціаціям, а тісно словам” [3].

Зрештою сам автор, на наш погляд, доволі промовисто пояснює причину захоплення цією канонічною строфою:

**Ні, я не став з Хайямом до двобою,  
Як шепчуть кулуари зі злобою.  
А що рядки кладу ці на папір –  
Не можу бути іншим, лиш собою [4,25].**

У книзі автором піднімається низка важливих проблем: від філософських – сенс життя, сутність людини, її призначення на землі, час і вічність – до історичних, соціальних, моральних, інтимних тощо.

Ю. Гречанюк у своїй статті про творчість Омеляна Лупула – “Грає осінь п'ятдесята в золоту дуду...” – проводить паралелі щодо філософського осмислення буття між Лупулом й представниками світової літератури, з творами українських класиків, зокрема І. Франка. “Найяскравіше перегукуються поезії, де звучать роздуми про сутність душі людини. З іронією говориться про її прагнення зайняти місце в життя, котрого не варте. Каменярь зазначив:

Хто власного ума не має,  
То з книг не вийде ум йому;  
Хто є сліпий на обі оці,  
То що по дзеркалі йому.  
У свою чергу О. Лупул стверджує практично те ж” [5,117]:  
**Як народитись мудрим не вдалося,  
Не підфарбуєш розум, як волосся:**

**Зелене мислить зелено завжди.**

**Дозріле золотіє лиш колосся [4,117].**

Письменник ставить першою чергою перед собою і, звичайно ж, перед читачем фундаментальні запитання щодо сенсу життя, особливості людського існування загалом:

**І пита мене Правда свята:**

**– Ти на що, сину, стратив літа?**

**Чи у чаші твоїй високості небесні,**

**Чи щоденна дрібна сушта? [4,11].**

Питання про сенс життя в рубаях О. Лупула набуває особливої гостроти, коли він високим устремлінням, які керують людиною, мотивують її вчинки, протиставляє обивательське тупе існування, оправдане обивательською - таки обмеженістю:

**Жук собі копирсає в гною,**

**Де захоче – в центрі, на краю.**

**Він живе! І що йому до того,**

**Що існують ангели в раю [4,10].**

Поет апелює до почуттів і розуму читача, заставляючи задуматись над власним життям, осмислити своє існування. Адже, за парадоксальним висловлюванням Е. Фромма, людина – єдина тварина, для якої власне існування є проблемою; вона повинна її розв'язати, і їй від цього нікуди не дітися.

**Життя людське – це ті ж задачі,**

**Де відповідь – не лиш удачі.**

**Та все, що задано тобі,**

**Зробити мусиш без остачі [4,12].**

Доктор Робін Сміт – психолог із США – говорить про “душевні порожнини” особистості, які дезінтегрують внутрішній світ людини, роблять його розбалансованим. А все тому, що більшість людей витрачає своє життя на те, що вони хочуть отримати, а не на те, щоб зрозуміти: хто я? ким я хочу бути?

Мабуть, тому одна із книг уже згаданого Е. Фромма, присвячена проблемам сенсу життя й ідентифікації особистості, й має промовисту назву “Мати чи бути?”

Свої власні авторські рефлексії стосовно цієї фундаментальної проблеми Омелян Лупул виводить як з релігійного дискурсу, так і з монолітної моральної традиції, яка в українському етносі складалася тисячоліттями:

**Як не роздуєш власне горно,**

**То проживеш весь вік начорно;**

**Для інших будуть дні щасливі,**

**Для тебе ж – як млинове жорно [4,12].**

Проблему сенсу життя О. Лупул окреслює у співставленні із проблемою земної кінечності людини, її неминучого відходу в інші світи. Якби це було не так, якби земне життя тривало вічно, проблема його сенсу не була б такою болючою: адже в будь-який момент можна було б наповнити його змістом, високою метою, почати старання задля досягнення цієї мети. Безсмертній людині ніколи не пізно розпочати життя зі смыслом. А цілком можливо, що її взагалі не цікавив би смисл життя. Натомість для смертного життя становить безкінечну



цінність, і саме це заставляє людину задумуватись, чи є в ньому щось таке, що не зникає разом зі смертю.

Роздуми письменника над смисложиттєвими проблемами аж ніяк не є якоюсь життєвою зайвиною, прагненням зайняти думки “від нічого робити”. О. Лупул у своїх рубаях продовжує властиву як східному мистецтву слова, так і європейській літературній традиції особливість – говорити про найсуттєвіше. Шекспірівський Гамлет у своїх гірких роздумах про призначення людини не може примиритися з тим, що вона – окраса всесвіту! Вірець усього суцього! – стає прахом, а цар Олександр Македонський може зрештою перетворитися на звичайнісіньку замазку для барила... Омелян Лупул у своїх філософських роздумах про життя і смерть, про сенс життя знову й знову доводить їх актуальність. Мудрий Омар Хайям сприймав смерть як неминучість, визначивши при цьому граничні орієнтири людського існування: жити у згоді із власною совістю, пам’ятати про справедливість і честь.

**Ні, не гніять мене перестрахи й жалі,  
Що вмерти мушу я, що строки в нас малі:  
Того, що суджене, боятися не треба,  
Боюсь неправедно прожити на землі [6,241], –**  
писав поет, визначивши власне життєве кредо.

Омелян Лупул вважає, що хоча смерть і рівняє всіх, все ж одні залишать по собі забуття, інші ж – ті, хто горів неспокоєм праці, творчими прагненнями, інтенцією доброти, – закарбуються на скрижалях пам’яті:

**Перед смертю всі ми рівні,  
Перед вічністю – тут уже ні,  
Бо вона лише тих на олтар свій возводить,  
Хто життя все горів ув огні [4,12].**

І хоча так спокусливо піддатися принадам життя, ловити в ньому іскри щастя, жити сьогоднішнім днем за принципом: “Їж, пий, веселися!”, – “пам’ять смерті”, що властива будь-якій свідомій людині, не дає їй безкерунково плисти життєвою рікою, заставляє вибирати свій шлях, свої вершини і вперто торувати до них свою дорогу:

**Мій перевал, високих гір хребти –  
Вершина заповітної мети.  
Спішу його здолати, хоч і знаю:  
Опісля знов донизу треба йти [4,17].**

Розуміння людиною конечності свого індивідуального буття, вважає О. Лупул, є важливим кроком на шляху усвідомлення вищих ціннісних смислів, без чого не може бути ні милосердя, ні любові, ні справжньої життєвої мудрості. Кожен полишає свій слід на дорозі у вічність, і цей матеріалізований спадок стає здобутком нащадків, дає їм вирозуміння й певність у власній людській значимості:

**Спливли роки по вічності ріці,  
А з ними відійшли і мудреці.  
Лиш їх сліди, що часу непідвладні, –  
То книги віщі у моїй руці [4,16].**

Смисложиттєвий пошук особи може принести вагомий моральний й суспільний результати,

а може й засвідчити духовне банкрутство особистості. Письменник філософськи оцінює можливості кожного і, як людина, розуміє, що не кожному дано не те що сягнути головою зір, але й бачити ці зорі, за висловом великого Олександра Довженка, “у калюжах на життєвих шляхах”. Але в одному він категоричний – в питанні людської честі, тому імперативно й однозначно висловлює свою вимогу:

**Життя прожить – не поле перейти,  
Тому й не кожен досяга мети.  
Та вже як зір дістатись не дано нам,  
То честь Людини – мусим зберегти! [4,13].**

У видавничій рецензії “Джерельна криниця поезії” професор, доктор філологічних наук Семен Абрамович пише: “О. Лупул ... впевнено і владно опанував екзотичну для нас форму східної поезії – рубаї, блиснувши вмінням зріло, афористично конденсувати своє сприйняття дійсності в досконалії і непростій формі” [7]. Глибока філософічність Лупулових рубаїв знайшла відповідне артикуляційне втілення і дозволяє зрозуміти авторське сприймання найскладніших екзистенціалів, таких, як надія, майбутнє, відповідальність у часовому контексті. Час у відображенні письменника означений не просто певними кількісними характеристиками, – О. Лупул малює час психологічний, який є людською долею, детермінуючи весь життєвий шлях. Тому цей час поет зв’язує із народженням, смертю, любов’ю, відповідальністю, благородством і ницістю вчинків, каяттям, умиротворенням, спокутою. Ліричний суб’єкт його рубаїв, що є alter ego самого поета, не просто орієнтований лише на зовнішній світ, – він шукає й себе в собі, намагається віднайти значення власного індивідуального існування. Оскільки ж процес самопізнання неминує впирається в поняття знову ж таки сенсу життя, О. Лупул доходить висновків, що тільки небайдужість, наповненість особистого життя, його динамізм приводить до внутрішньої рівноваги, згоди зі світом, спонукають до самовдосконалення. Тільки це дасть відчуття континуальності особистісного буття. Він пише:

**Думок крилатих, світлих мрій  
Зринає час від часу рій  
І кличе в далеч за собою:  
– Тримайся, душе, не старій. [4,12].**

Особистісна дієвість, перспективність спрямування інтегрує впливають на людину, дають їй розуміння вічності, позбавляють страху перед смертю, наповнюють цю похмуру для багатьох тему світлим звучанням:

**Не хочу серце запасне,  
Коли моє в мені засне,  
Я перекинуся весною  
В квітуче дерево рясне [4,7].**

Така тональність у трактуванні вічної теми різко контрастує, скажімо, з аналогічною темою у Рудакі, який малює смерть у вигляді чорної пантери, що полює на кожного, намагаючись напасти зненацька, а час у зображенні східного класика – це невмолимим жорна, які без жалю перемелюють цвіт людського життя:

**На нас полює сила необорна.**

**Ми – наче миші, смерть – пантера чорна.  
Надходить час – і одживає цвіт,  
І смерть бере його й кладе під жорна [6,347].**

Можливо, внутрішня сила Лупулового героя в тому, що він ставить перед собою все нові й нові завдання, а життєві випробування, втрати і розлуки додали йому волі й мудрості:

**Давно опав весняний цвіт,  
А я збираюсь лиш в політ.  
Чи знаєш Ти, як то нелегко  
На схилі літ ... [4,4].**

На наш погляд, процитована поезія належить до класичних прикладів, з яких пізнають справжніх поетів. Спокійна, неекзальтована мова, прості слова, відсутність помітних поетичних аксесуарів, – а сказано так багато, що більше й сказати нічого. Останній рядок, укорочений наполовину порівняно з першим і другим, має всього дві ямбічні стопи. Автор свідомо вносить в цей короткий вірш жіночу цезуру, яка затримує увагу на попередньому слові і немовби не дає можливості вимовити останнє, тим самим знімаючи інтонацію приреченості. Таке ритміко-метричне вирішення значно збагачує емоційний малюнок цитованого тексту, доповнює раціоналізм філософського міркування живим людським почуттям.

Роздуми про час, людський вік і самого себе маємо і в іншій інтерпретації:  
**Літа розвіюються, як дим,  
Старий не стане молодим,  
Лиш час від часу спогад серце  
Обпалить полум'ям рудим [4,9].**

Василь Воловія в статті “Три струни однієї любові” підкреслює, що О. Лупул буде свої рубаї на образах тисячолітньої давності, починаючи від самої назви збірки – “Скрижалі”. “... Автор поетичних мініатюр, – говорить В. Воловія, – не розмінюється на дріб’язки, його образи монументальні, його мова афористична, його стиль - то його поетичне обличчя. [...] Варто зауважити, що тематика рубаїв Лупула найрізноманітніша, як і жанрові різновиди – філософські рубаї, ліричні, громадянського звучання. Та про що б не писав поет, завжди відчувається в тому дух вселюдської доброти...” [8].

Справді, письменник в “Скрижальях” подає нам своє розуміння добра, пропонує свій спосіб тлумачення і свою аргументацію цього фундаментального етичного поняття.

Для О. Лупула феномен добра постає у вигляді храму – храму душі, Божого храму, які треба зводити власним трудом, невсипуючою працею і берегти від осквернення (у пам’яті спливає Гончареве “**Бережіть собори ваших душ...**”). Ліричний герой (і сам автор) готові впустити до свого храму і спраглої віри, і подорожнього, більше того – автор запрошує повернути до свого храму, правда, із серйозним застереженням:

**До мого ти храму заверни,  
Та, гляди, нічим не оскверни  
Цю мою святиню заповідну,  
Бо я йшов до неї крізь терни [4,26].**

Саме так – *per aspera!* – пізнаються найвищі вселюдські цінності, причетність до яких робить життя змістовним, самоцінним. Тому й звучить з уст ліричного героя імперативна

вимога до тих, хто хотів би переступити поріг святині: не оскверни! В цьому – credo самого автора, його віра в найвищі ідеали, які творять смислове поле життя. Невід’ємними рисами цих ідеалів є доброта і чистота. І знову з’являється образ храму:

**Золотіла в храмі ліпота,  
А туди похалась сліпота  
У вбранні брудному. Не впустили:  
В храмі править тільки чистота [4,27].**  
На широкі аналогії спрямовує наступний текст:  
**Коли душа не храм твій, а тюрма,  
Там раю не дошукуйся – дарма:  
Високий дух високу думку родить,  
А крила не майструються з ярма. [4,14].**

На гадку прийшла середньовічна християнська легенда про Агасфера – Вічного жида. Коли Ісус здійснював свій хресний хід на Голгофу і, падаючи під тягарем хреста, потребував відпочинку, Агасфер, що був у натовпі, сказав: “Іди, іди”. За це він був покараний – йому назавжди було відмовлено у вічному спочинку й притулкові в могилі. З того часу Агасфер мандрує світом, чекаючи на друге пришествя Христа, бо лише Він може позбавити Агасфера набридливого безсмертя.

Агасфер сам створив із власної душі пекло, він вражає таємничим прокляттям і лякає самим своїм виглядом як привид, як інфернальне видіння, як лихе знамення. Він став рабом власної гордині, й тому став ворогом Христа. Він прагне зустрітися з Ісусом ще в “цьому світі”, щоб покаятися і навернутися.

Лупулів філософський текст свідчить про одвічність проблеми рабства душі, про незбалансованість Божественного її походження й індивідуальної волі, яка часто не прагне опиратися світським насолодам, цинізму, заздощам, честолюбству. Однак неминуче настає момент, коли душа починає відчувати неспокій, докори сумління і, як той Вічний жид, шукає морального добра, прагне очиститися від скверни. На такий випадок письменник говорить:

**Ружа на морозі не цвіте,  
Рана твоя теж не заросте,  
Поки не навчишся розрізняти,  
Що в житті нечисте, що – святе [4,13].**

О. Лупул відкидає релятивістську концепцію добра і зла, оскільки вона надає умовного значення споконвічним цінностям, а інколи призводить й до нігілістичного їх заперечення. Він вірить в існування ангела доброти, що охороняє нас від одвічного зла:

**Ангеле людської доброти!  
Знаю, час невпинно буде йти  
В боротьбі з одвічним злом. Та вірю:  
Переможцем станеш тільки ти [4,11].**

І як би не прагнули темні людці нищити все, що вважається святим, їм це не вдасться за ніяких умов:

**Забілювали фрески геть щоночі.  
Старалися найбільше там, де очі.**

**А очі ті під ранки воскресали**

**На страх і злість усякій поторочі. [4,11].**

За К'єркегором, існує тільки одна сила, котра здатна об'єднати пошматоване людське "Я", – це любов до Бога.

Омелян Лупул своїми рубаями нагадує про безодню між минушим і вічним, про безмежність відстані між гріховною, буденною людиною і Богом, між реальним і ідеальним "Я". Він закликає подолати шлях над цією безоднею, але щиро, без фальшу, бо

**Всякий хоче бути на виду,**

**Стати у найвищому ряду.**

**Та не кожен проведе останню**

**Ніч у Гетсиманському саду [4,4].**

Людина тільки тоді живе істинним життям, коли намагається реалізувати вічне в скороминущому, осяяна Божою благодаттю, не лицемірячи і фарисействуючи. Але чи здатний це зрозуміти той, в кого подвійна душа, подвійні мірки для власних і чужих (навіть Господніх!) вчинків:

**Задерши голову до зір,**

**Молився ревно лицемір.**

**Та не казав: "Я вірю, Боже!"**

**А "Боже, вір мені. О, вір!" [4,15].**

Професор Надія Бабич пише: "... Читаю "Скрижалі". І хоч поет, навчившись у Омара Хайяма не стільки форми, як думок натягнутої тятиви, не претендує на роль Великого Мораліста, я відчуваю, як багато він зумів побачити такого, повз що не раз доводилося йти, а не помічав, не чув і не спіткнувся..."

Воістину не можна поділити життя на біль і радість, втіху і печаль, добро і зло, любов і зраду – все впереміж, хай смугами, хай по спіралі, та все ж упереміж. А друг і недруг, побратим і зрадник, співець і заздрісник його по одній землі ходять... І якщо їх путі не перетнуться нині, то хоч кіски зачеплять, а своє вчинити не попустять..."[9].

Так, Омелян Лупул показує, що між полюсами добра і зла твориться висока напруга, яка конденсує як позитивні заряди особистісного вдосконалення, поступу, інтенцію взаєморозуміння і милосердя, так і лицемірство, підлість, заздрість, підлабузництво, корисливість.

**Хотів я з другом розділити біль,**

**А він мені на рану всипав сіль.**

**Добірним зерном поле засіваєм,**

**Та у жнива збираємо й кукіль [4,19].**

Автор для зображення щоденних подій, виявів людських рис вибирає моральний кут зору, який дає змогу визначити особистісні рубежі його героїв, моральні межі й парадигми їх вчинків.

**Каменували, освистали ...**

**По смерті вже хвалити стали.**

**А камінь той? – Кого вбивав,**

**Для тих ішов на п'єдестали [4,10].**

Омелян Лупул малює портрети підлабузників і заздрісників, які – і в цьому немає нічого дивного – такі схожі між собою. Він безпомилково розпізнає їх, розуміє їх наміри:

Зраднику, мій враже потаємний,  
Чую, чую голос твій приємний –  
Білим шовком стеле-шелестить –  
**Але ж слід по ньому чорно-темний [4,7].**

Що ж, кожен Моцарт має свого Сальєрі ...“**Ніщо так не ображає друзів, як ваші успіхи,**” – сказав незабутній Георгій Якутович. І вони тоді, будьте певні, зроблять усе, щоб призупинити ваш політ.

Омелян Лупул також має в своїй життєвій картотеці немало подібних сюжетів. Один із них зачитуємо:

**Коней, пускаючи в сіножать,  
Щоб не втекли в ночі, триножать.  
Так часом роблять і з людьми,  
Як їхні успіхи тривожать [4,25].**

Письменник має багатий досвід, і його поетичне бачення світу значно повніше, різнобарвніше, поліхромне, що виходить за межі чорно-білої гами. Тому в житті він фіксує немало проявів шляхетності й благородства, співчуття й безкорисливості, незрадливої дружби і підтримки. Стосовно ж зла відзначає багатство його проявів, однак як людина, що сповідує християнські цінності, розуміє: добро передбачає існування зла, бо тоді існує і їх розрізнення. Боротьба, яка відбувається в житті кожної людини при зіткненні протилежних начал, і спонукає її до розвитку, до самовдосконалення. Пройшовши таке випробування, людина дістає важливі ціннісні орієнтири, які й допомагають їй відмежуватись від злого, до яких би способів мімікрії воно не вдавалось:

**Не дивно те, що зрада чорна  
У всіх ділах така проворна,  
Адже у неї повсякчас  
Міняється і зміст, і форма [4,11].**

Означений рисами зрілої особистості, яка здатна свідомо здійснювати свій вибір, реалістично, без ідеалізації ставитись до самого себе, ліричний герой О. Лупула здатний опиратися тискові життєвих обставин, відчувати власну свободу і власну відповідальність – у першу чергу перед самим собою:

**Справами обтяжений земними,  
Де сплелося істинне і мнине,  
В храм душі зайду і поклонюсь  
Розуму, Добру і їже з ними [4,18].**

В “Скрижалях” письменник часто наголошує на відповідальності – перед людьми, перед Богом, перед рідними, друзями. Містко й геніально – даруйте, але це зовсім не перебільшення – вдалося О. Лупулові відобразити взаємну кровну зобов’язаність між батьками і дітьми на різних полюсах життя і смерті:

**Батько ставить хату. Мов струну,  
Зводить кожну з цегли він стіну.**

**Пройдуть роки, і таку ж новеньку**

**Син для батька витеше труну [4,18].**

Що тут іще можна сказати? Хіба лише те, що щасливою є та людина, чий шлях має таке завершення, коли родове коло замкнулося, щоб почати новий відлік земного часу із позаземної відстані.

Розмірковуючи над темою відповідальності, поет вважає своїм моральним обов'язком попередити легковажних, які заввиграшки переступають межу сакрального:

**Крадене на вівтар не клади,**

**Бо проступлять злодія сліди**

**На чолі твоєму привселюдно.**

**Змити їх – не вистачить води [4,19].**

Конотативно розширивши семантику слів “змити”, “вода”, а також і “крадене” та “вівтар”, автору вдалося наснажити рубаї емоційним переживанням, почуттям живої людини, якій страшно святотатство, при цьому надавши тексту естетичної оформленості.

Тут же письменник закликає звернути свій зір на тих, хто здатний безкорисливо ділитися щирістю і щедрістю з людьми. Очевидно, що дедалі такі душевні прояви все рідшають і виходять за межі норми спілкування, тому не так уже й дивно звучить фраза “**не бійтеся людської доброти**”.

Прочитуємо автора і задумаємося над сказаним:

**Не бійтеся людської доброти.**

**Народжена з самої чистоти,**

**Вона понад усім нас піднімає,**

**Але до неї треба дорости [4,22].**

Прикметною рисою психологічного простору особистості в контексті сучасної доби є закритість. Людина боїться вторгнення у її внутрішній світ, зазіхання на її індивідуальність, через що намагається обмежити зовнішні контакти, звести їх до мінімуму. Дивно виглядає початок рубаїв – його перший рядок, принаймні для людей старшого або й середнього віку, для яких природніше звучало б “бійся зла”. А тут – “**не бійтеся людської доброти...**” Мимоволі починаєш міркувати: коли ми прогавили той момент, де все ще називалось своїми іменами – добро добром, і його не було чого боятись; зло – злом, і його слід було остерігатися; дружба – дружбою, і її прагнули, і була вона безкорисною...

Як спрямувати духовне зростання людини, щоб повернути їй первинне розуміння ціннісних понять?

Такі запитання ставить перед собою письменник неодноразово і намагається знайти на них відповідь. Він, що є традиційно для української, та й не лише української літературної традиції, звертається з риторичним закликом до Слова, яке було початком всього, прохаючи про живлющу силу і натхнення:

**Слово, невмирущеє зело,**

**Будь огнем, що пожирає зло,**

**Будь мені Мойсеєм, що у скелі**

**Спраглим відкриває джерело [4,3].**

З огляду на цей найвищий дар – дар Слова – О. Лупул визначає і роль поета в

суспільстві:

**В ім'я отця, і сина, і вдови  
І всіх полеглих, що пішли на ви,  
Пред світом стань і даним тобі словом,  
Поете, свій народ благослови [4,17].**

Це слово щире і непідкупне, а письменник, наділений його даром, рівночасно ж бере на себе й велику відповідальність – нести його правдиво й несхитно, незважаючи на різні перепони. У Лупула ця місія митця, визначена самим Богом, виражається такими поетичними рядками:

**Він ішов крізь бурі і завії,  
Людям несучи свої осії [4,17].**

У його, лупулівському, розумінні поняття відповідальності митця і його внутрішньої свободи не суперечать одне одному. Саме через усвідомлення власної відповідальності поет зобов'язаний не боязливо дозувати свої думки, керуючись ідеологічною, політичною чи якоюсь іншою кон'юктурою, а, відповідаючи лише перед святою правдою і власним сумлінням, бути речником свого народу, його провідником, його обновителем, як ними були Тарас Шевченко, Василь Стус, Тарас Мельничук...

**В тривозі я за всіх і все,  
Що день грядущий принесе,  
Бо де бджола нектар збирає,  
Отруту там гадюка ссе [4,16].**

Це не поетична декларація. Вся творчість Омеляна Лупула підтверджує його небайдужість до насущних суспільних, моральних, естетичних проблем. Він, за висловом Ж.-П. Сартра, "бере на себе" життя, відчуває свою відповідальність за нього, а "не отримує його ззовні як факт чи камінь". Роздумуючи над земним призначенням людини, поет малює різні його виявлення в конкретному житті:

**Руйнівниче щастя – у війні,  
Будівниче – у новій стіні,  
Мандрівниче – у дорозі вічній,  
Бо вона – то хліб його й пісні [4,15].**

Звичайно, не все ним сприймається беззастережно, не кожне уявлення про щастя зіставляється з ідеалом, однак письменник філософськи зауважує, що коли людина шукає істини, рано чи пізно вона до неї дійде, хоча б якими були ці дороги – торовані уже кимось чи ще ніким не пройдені, важкі чи легкі (хоча легких доріг до пізнання й не буває), ранні чи пізні:

**Все на світі з часом відплива,  
Вічна тільки істина жива:  
Як весною з нею розминешся,  
То прийде до тебе у жнива [4,14].**

О. Лупул у своїй творчості не дистанціюється від реальних людей і реальних подій. Від його пильного погляду не може заховатися облудність і заздрість людська, асиметричність слів і вчинків, розбалансованість намірів і дій. Йому часто доводиться спостерігати, як



цілком добропристойна річ раптом виказує фальшиві “вуха”, а те, що ми звемо негативом, несподівано виявляє потенції добра.

**Він не складав набутого в мішки,  
Бо брав від щастя лиш самі вершки.  
Недаром, кажуть, інколи чесноти  
В сто раз бувають гірші за грішки [4,13].**

Або іще натурна замальовка, яка схиляє до напружених рефлексій:

**Іскриться на стіні криштальна бра,  
Як усмішка недостатку і добра.  
Та щось ніяк мені в ній не збагнути,  
Чи справжня суть то, чи фальшива гра [4,8].**

О. Лупул у своїх філософських роздумах про людину звертає увагу на природну слабкість людської вдачі, відзначену ще Овідієм в його “Метаморфозах”: “Благее бачу, хвалю, та до поганого тягнуся” [10,56]. Ця думка пізніше була повторена апостолом Павлом, але в гострішій і парадоксальнішій формі: “Бо чиню не те, що хочу, але що ненавиджу, це чиню” [11,186]. Автор звертається до дуже складної теми – дослідження суперечливої природи внутрішнього буття людини, її конфліктності з власним “Я”:

**Щодня в огонь кидаю без оглядки  
Характеру свого нерівні складки.  
І що ж. Згорають всі до тла. Та враз  
Із попелу зростають їх нащадки [4,28].**

На таку ж суперечливість людської особистості вказував і Омар Хайям. Будучи представником іранського Ренесансу, він не обминув своєю увагою жодну зі сторін особистісного буття людини, в тому числі і її тривоги від власної недосконалості:

**Щодня змагаюся, борюся сам з собою,  
Живу й не відаю ні втіхи, ні спокою.  
Хай ти простиш мене... Та сором лютий палить  
Мене за помилки, що коїв я і кою! [6,265].**

Такі типологічні зіставлення підводять до висновку, що література усіх часів і народів у художніх образах висловлювала ті ж думки, відображала ті самі проблеми, які розв’язувались у філософській та культурній атмосферах різних етносоціумів. З іншого боку лупулівський виклад стосунків між людиною і її внутрішнім світом на моральному і духовному рівнях не має випадкового характеру, він виражає одну зі стадій самоідентифікуючого процесу, усвідомлення особистістю власної екзистенції.

**Народження і смерть. Круті два береги.  
Між ними ти, і друзі, й вороги,  
І почесні, і слава, і печалі –  
Весь буйний цвіт життєвої снаги [4,28].**

Згадаймо сенс давньої китайської монади – кола, поділеного на дві рівні частини, кожна з яких плавно переходить у свою протилежність. У площині кожної частини монади (чорної і білої) розташовані маленькі кружечки – на білому тлі – чорний, на чорному – білий. Монада виражає дві глибокі істини – смисл добра і зла, які завжди поруч і одне без одного не

існують.

Що іще можна прочитати із цього давнього графічного символу, яким хотілося б завершити коротку розмову про філософську проблематику в рубаях О. Лупула?

Монада – асиметрична, а значить добро і зло, знання і незнання, порядність і підлість, благородство і нищість ніколи не урівноважують одне одного, не знаходяться в застиглій статичності; в цій асиметричності – внутрішній потенційний заряд руху, оприявнюваної динаміки. Кружечки на монаді дають зрозуміти, що навіть у злі може зародитися добро, і що будь-яке добро може містити зародок своєї протилежності.

**Отрути крапля смертю в груди б'є,  
Злоба собі гніздо з отрути в'є,  
З отрути добрий ліки добуває,  
А спритний з неї гроші дістає [4,11].**

Немає невідомого, яке б не стикалося з відомим, немає потворності, яка не може бути переможена красою.

І коли О. Лупул говорить:

**Мені би зоряні дощі,  
Тобі – свинина у борщі,  
Ти в донжуанському мандруш,  
Я – в донкіхотському плащі [4,28],**

або

**Гіркою горя гори кам'яні,  
Як світ, зійшлися клином на мені.  
Та квіти виростають і на скелях:  
В житті ж відмінки не лиш називні [4,29], –**

то ми дістаємо змогу спостерегти в змалюванні автора видимі протилежності в системах: “людина – людина”, “людина – суспільство”. Та все ж письменник має досвід того, що “квіти виростають і на скелях”, і ми знову переконуємося, що світлий кружечок посеред темного тла (монада!) може стати початком нової світлої реальності, обернутися щастям, успіхом, любов'ю, тим, що ми вкладаємо в поняття добро і краса.

Чимало творів у “Скрижалях” відображають суспільно-політичні події, рецепцію автором історичних фактів, що довго приховувалися або перекручувалися радянською ідеологією. Розстріли “ворогів народу”, знищення української нації, репресії, голодомор, лінгвоцид – ці та інші трагічні сторінки історії України, так звані “білі плями” (хоча чому білі?) глибоко хвилюють О. Лупула і знаходять у його книзі адекватне ідейно-художнє відображення.

**Скільки білих тих плям давнини  
У історії нашій!.. З чиєї вини?  
Придивитись пильніше – о горе:  
То ж не білі – криваві вони! [4,4].**

І як людина, і як поет він не може лише індиферентно фіксувати події, – вони викликають у нього болючі почуття, намагання осягнути масштаби трагедії, збагнути механізми антигуманної політики щодо України та українців:

**Болять мене ті “плями білі”,  
Неначе виразки на тілі,  
Як воскресають і встають  
З могил невинно потерпілі [4,7].**

Автор апелює до історичної справедливості – необхідності повернути імена тих, хто були закатовані, закопані в страшних Сандормохах, Биківнях, Дем’янових Лазах, по ярах і урвищах, лісах і перелісках, в криницях і підвалах, бо саме так кривавий режим ховав сліди своїх злочинів, а водночас сіяв страх і покірність по всій великій радянсько-комуністичній державі.

**Розвалилася страху стіна –  
І воскресли людей імена,  
Тих, що в піні кривавій по-звірськи  
Хоронила горбата спина [4,6].**

Використавши Дантовий образ пекельних кругів, автор коротко й лаконічно змальовує життєву дорогу тих, хто став мучеником за правду, за віру, за Україну, за право залишитися Людиною і, пройшовши всі оці інфернальні кола, таки залишився нею. Мовби з протилежного берега життя вони звертаються до нас, сущих нині, зі своїм останнім найзаповітнішим словом, і письменник надає їм право виголосити це Слово самим:

**Ми вмирили на білих полотнах снігів,  
У тій повені білій без меж-берегів,  
Не врагами – Людьми, бо пройшли до останку  
Всі ГУЛАГи з пекельних кругів [4,20].**

Чотиристопний анапест (точніше Ан4443), використаний О. Лупулом, майстерно підкреслює змістовий елемент вірша, створює ілюзію просторової перспективи – від осягненості довгих засніжених просторів до позамежової ірреальності. Мовна партія багатомільйонного “Ми”, адресована через відстані часу далеким нащадкам, насажена глибокими переживаннями, внутрішнім затамованим болем. Вміле живописне інструментування, використання у двох випадках зорового епітета “білий” скеровує увагу на слово “Людьми”, яке й є кульмінаційним пунктом вірша, його ідейно-смісловим центром. Ворогами нарешті названо тих, хто чинив злодіяння і наругу над українським народом, вершив криваві розправи над невинними, попираючи закон і мораль. Але вони, невинно убієнні, все одно зуміли залишитися людьми, перетерпівши страждання і муки. Звершився нарешті суд історії, суд Божий, коли кожному воздалося за ділами його.

Таку думку стверджує в короткому вірші О. Лупул, і вона звучить потужним закликком не забути нічого із власної національної історії, високим реквіємом за жертвами більшовицьких розправ.

У рубаях Омеляна Лупула, за їх проблемно-тематичною і образно-тональною гамою, можна виділити групу текстів соціально- і морально-викривального характеру, які, з огляду на певні риси, наближаються до байки. Очевидно у такий спосіб письменник вже наприкінці 80-х “підступався” до нового для себе жанру.

Цю рису Лупулових чотиривіршів помітила і Надія Бабич, бо саме вона визначила в його рубаях своєрідну мораль – “силу, як казав Г.Сковорода у своїх “Баснях”. ...“Сила” у

всіх чотиривіршах Омеляна Лупула... усе ж явно виражена: він бачить без масок “світ речей” і “світ людей”. І від цієї невідфарбованості сприйняття часом надзвичайно холодно, але здебільшого дуже тепло, бо віри в силу Добра і Справедливості значно більше, аніж смутку через нахабну спритність і багатолікості Зла і Облуди” [8].

Письменник малює низку типів, наділивши кожного з них виразними характеристичними рисами. Ось лише деякі з них:

**Дика качка лине в піднебесі,  
Свійська – смирно крякає на плесі.  
І дарма, що крила є в обох –  
Кожна при своєму інтересі [4,9].**

Або:

**Щоб не потрапить під вогні,  
Черв’як сховався у лайні,  
Тепер його ніхто не змусить  
Своє сказати “так” чи “ні” [4,14].**

Як і в байці, О. Лупул у чотиривіршах-рубаях інколи вдається до парадоксальних сюжетних поворотів:

**У лікарні зір дали кроту,  
Щоб він бачив світа ліпоту,  
Той, прозрівши, зойкнув одчайдушно:  
– Поверніть мене у сліпоту!.. [4,19].**

У рубаях знаходять портретне втілення узагальнені образи соціальних типів, які набувають гротескового відтворення через неадекватність власної самооцінки, прагнення зайняти суспільні щаблі, які їм об’єктивно не підлягають. При цьому автор вдається до образів, які самі по собі є настільки промовистими, мають чітко визначену семантико-емоційну опінію, що й не потребують зайвої деталізації:

**Іде бундючно карлик, кривуля:  
– А на мені кафтан із короля!..  
Не знає блазень: не лиш він про одяг,  
Але і той про нього промовля [4,24].**

Або іще один приклад:

**Коли куса когось блоха,  
Хоч би яка була плоха,  
Вона собі здається левом.  
А як зі сторони? – Ха-ха... [4,24].**

Письменникові чужий обивательський погляд на життя, обережність побутового гасла “колибчогоневийшло”, самообмеженість “людини у футлярі”. На жаль, у щоденних ситуаціях доводиться спостерігати немало таких тихих і обачних, які ніколи не зводять очей до неба, яким добре і комфортно у власному вузькому світі. І ніщо – навіть зміна суспільних обставин, демократизація усіх суспільних сфер, відчуття нового руху – не заставить їх змінити власний *modus vivendi*.

**Заклінав світлофор на роздоріжжі –**

**Заметушились піші і проїжджі,  
Лише хробак тихенько причайвсь,  
Завмерши у накраденому збіжжі [4,19].**

Такі рубаї з умовно “байковими” сюжетами тісно поєднуються з тематичною групою текстів, у яких поет різко висловлюється проти зради, байдужості, людської неперебірливості, узалежненості митця від “грошового мішка”, заздрості, підлабузництва, пристосуванства й тупості.

У Лупуловій портретній галереї не лише, як він сам висловлюється, “посполиті”, – є тут і люди імущі, з великими статками, високими посадами, зверхніми обличчями, але ... порожніми душами. Для визначення їх сутності та ролі у житті письменник обирає знайоме кожному слово “кукіль”. І коли життєві решета відсіватимуть зерно від бур’яну, то місце їх визначене задалегідь:

**І жирні лица, й душі ситі –  
Усі були в сановній світлі.  
А пересіяли як слід –  
Зостались кукілем у ситі [4,15].**

Письменник мудро застерігає не поклонятися фальшивим цінностям, не шукати райського життя неправедними шляхами, бо можна зайти у безвихідь:

**Місця шукаючи, де кращі,  
Хто зна в які заходим хащі.  
Вернути хочемо назад,  
Та глядь – сліди уже пропащі [4,15].**

Поет за прикладом своїх великих попередників у жанрі – Рудакі, Хайяма, Гафіза – висловлює думку чітко й лаконічно, для більшої виразності вдається до зіставлень, поетичний ритм використовує для трансляції певного настрою, інтонаційної завершеності вірша:

**Для когось рай у квітнику,  
А іншому – й на смітнику.  
Глухим однаково для слуху  
Чи “ку-ку-рі-ку!” чи “ку-ку” [4,5].**

З гіркою іронією говорить О. Лупул про талант, який завжди зазнає насмішок серед людей, бо видається їм дивакуватим; про мудреця, що безкорисливо ділиться із людьми своїми знаннями, а вони сахаються від нього, “як від прокази”; про видатних діячів історії, які залишили в ній свої шляхи, але нащадки ніяких уроків із їх досвіду не виносять, і лише “в їх слідах, що в пилюці дорожній, // Купаються бездумні горобці” [4,3].

Це спонукує письменника задати самому собі – і всім нам також! – риторичне запитання:

**І розіпнуть, і вмере він, і воскресне ...  
Наслухаєшся – страшно, слово чесне.  
Та лиш чи варто все було терпіти,  
Щоб над душевним вознеслось тілесне? [4,6].**

Вияв протесту автора проти обмеженості обивательського існування виражений за допомогою використання відомого біблійного сюжету – хресної дороги Ісуса Христа.

Використавши слова “розіпнуть”, “вмре”, “воскресне”, автор протиставляє їх сакральну семантику фразі “вознеслось тілесне” і у такий спосіб, показавши їх смислорізноманітність, концептуально розмежує їх.

Поет наголошує на індивідуальній відповідальності кожного за кожен вчинок і кожен помисел. І в цьому контексті процитований вірш засвідчує і факт його розмови з Богом, намагання зрозуміти трагізм недовіршеності й слабкості людини, її земної малості.

О. Лупул відчуває свою покликаність даним йому словом навернути до Слова Божого. В його рубаях – біблійні сюжети, біблійні образи, біблійні вислови – “нести хрест”, Голгофа, “тричі відречешся”, “І розіпнуть, і вмре він, і воскресне”, блудний син, каменували, фарисеї, мій ближній, Мойсей, “в ім’я Отця і Сина ...”, ангел, сатана, преісподня, храм, “меса великодня”.

Намагання впорядкувати й об’єднати переживання, спостереження, пошуки і творчі роздуми заставляють О. Лупула звертатись до Святого Письма, до релігії як еднаючої філософії життя.

Усвідомлюючи власні життєві рубежі, письменник не лише для себе (література – справа суспільна) визначає цінність земного і вічного, щоденного, клопітного, минушого і високого, трансцендентного:

**Мій перевал, мій віковий рубіж ...**

**Тут мушу вибирати я поміж**

**Отим, що із собою далі нести,**

**А що покласти до Твоїх підніж [4,12].**

Дискурс біблійного в творчості О. Лупула може стати предметом окремого дослідження, яке, думаємо, неодмінно буде, ми ж закінчимо роздуми на задану тему тим висновком, що О. Лупул шукав свою дорогу до Храму і знайшов її, і ці пошуки увінчалися для нього низкою глибоко моральних творів, означених християнською коректністю і духовним подвижництвом.

Значну частину збірки складають рубаї на інтимну тематику, позначені мінерною тональністю. Оповіті філософською загурою, ці вірші чимось близькі до любовного смутку Гейне чи настроєвого регістру Франкового “Зів’ялого листа”. В них відсутні епічні елементи, навіть натяки на конкретність чи то місця дії, чи часу, чи імені тієї, яку носить у серці ліричний герой. Любовний сюжет розвивається від думки “поки ми закохані, ми – вічні!” Далі бачимо найрізноманітніші почуття й емоційні стани – елегійний смуток, жаль, біль розлуки, розпач, драматизм чекання, сподівання на взаємність. Деякі переживання настільки неоднозначні, що поет для їх озвучення вживає полярні поняття, оформивши їх в опозиційні пари “**мить щаслива - доба лиха**”, “**полин-вино**”:

**В мить щасливу чи в добу лиху**

**Перевалом на моїм шляху**

**Ти стаєш, гірка моя любове,**

**Як полин-вино у келиху [4,4].**

Загалом у рубаях Омеляна Лупула на відміну від східної традиції його великих попередників Хайяма, Рудакі, Гафіза та ін. зовсім відсутні вакхічні мотиви, немає в них упивання земними втіхами, як, водночас, і містичної гедоніки, яку Агатангел Кримський

означував ще як суфійську [12,293].

Манера поетичного вислову О. Лупула у вирішенні інтимної проблематики гранично стримана і разом з тим шляхетна, емоційно виразна, в його текстах цього тематичного пласту спостерігається лексична небагатослівність, що цілком співпадає з віршовим форматом рубаїв, і одночасна відповідність експресивного репертуару мовній поведінці. Автор вибудовує певну дистанцію між ліричним суб'єктом і його коханою, але так, щоб у читача не закрадалася тривога, чи не призведе це до повного розриву емоційно значимих зв'язків між ними.

**В житті немало я сходив доріг,  
Та у душі одну лиш приберіг –  
Оту, що і в морози розцвітає,  
Успанна слідами Ваших ніг [4,9].**

У контексті одвічних стосунків двох закоханих ця найближча для поетичного слова тема в художній інтерпретації Омеляна Лупула сповнена драматичної напруги, надії і розчарувань:

**Просив я Вас: для мене станьте полем –  
Співочим, колосковим чи хоч голим –  
Весняним садом, сонечком в росі...  
А Ви взяли та й обернулись боєм [4,15].**

Однак ліричний герой не розмінює свої почуття на дріб'язок миттєвої втіхи, він зберігає в серці чистоту і ніжність. Поетичне слово О. Лупула здатне підвестись у високості й самозречено упасти до ніг коханої:

**Піснею щодня летить мій сум  
До Твоїх душевних Кара-Кум,  
Щоб, зітерши крила, непочутим  
Падати до ніг твоїх на глум [4,16].**

Страждання народжують мудрість, яка не дає померти вірі. За свої гіркі переживання і сердечний біль герой О. Лупула винагороджений: до нього повернулося кохання:

**Ран душі закрилася безодня.  
Ніби просвітлила преісподня:  
Ти прийшла – і засіяв мій храм,  
Почалася меса великодня [4,30].**

Інтимна тематика в рубаях О. Лупула витримана в манері достойного рівня, в якомусь, сказати б, аристократичному оприявленні почуттів, що є важливим у теперішній час, бо, як сказав Володимир Базилевський, в цьому – **“порятунок від корозії любовної теми в нинішній літературі, де поліфонія стосунків чоловіка й жінки, уся їх складність і метафізика зводиться до гри гормонів” [13]**. Виходячи із делікатності й шляхетності як принципових засад особистісної творчої манери, О.Лупул дав взоровані приклади вирішення цієї вічної і завжди актуальної мистецької теми.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Павличко Соломія. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – 679с.
2. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка та ін. – К.: Академія, 2006. – 752с.

(Nota bene).

3. Гречанюк Юрій. “Слово, невмируще зело...” // Буковинське віче. – 1994. – 23 лютого.
4. Лупул Омелян. Скрижалі. Оранта. Гіганти і карлики. – Чернівці: Букініст, 1993. – 80с.
5. Гречанюк Юрій. “Грає осінь п’ятдесята в золоту дуду...” // Традиція і новаторство у світовій літературі: Збірник / За ред. А. Нямцу. – Чернівці: Рута, 2000. – 127с.
6. Хайям Омар. Рубаї. // Мисик Василь. Твори у двох томах. Том другий: Переклади. – К. : Дніпро, 1983. – 416с.
7. Абрамович Семен. Джерельна криниця поезії: Видавнича рецензія. – Архів автора.
8. Воловія Василь. Три струни однієї душі // Практика. – 1993. – 26 листопада.
9. Бабич Надія. Честь людини мусим зберегти. // Буковина. – 1994. – 27 квітня.
10. Цимбалюк Ю.В., Краківецька Г.О. Крилаті латинські вислови. – К.: Вища школа, 1976. – 192с.
11. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – М., 1988. – 296с.
12. Кримський Агатангел. Пальмове гілля.: Екзотичні поезії. – К.: Дніпро, 1971. – 372с.
13. Базилевський Володимир. Маршал Вінграновський. // Літературна Україна. – 2005. – 18 серпня.



## СПРАВЖНІЙ ПОЕТ, СПРАВЖНЯ КНИГА

Карпенко О. Сонник для канатоходця. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. – 96 с.

Сьогодні мало залишилося поезії. А ще менше – справжніх поетів. А попит на поезію – зовсім непомітний. Проте час від часу доля все ж таки тішить нас поодинокими книгами, вистражданими та гідними. Власне, хотів би звернути увагу на книгу тернопільського російськомовного поета Олега Карпенка “Сонник для канатоходця”. Ця вже третя книга поета після “Columbarium” та “Чешуя барана”.

Образна структура “Сонника...” струнка та оптимальна, проте залишає в собі кілька аспектів, які створюють ілюзію незавершеності, відкритості. Власне, декотрі з віршів книги апелюють до ситуацій, стереотипів та осіб, які, ймовірно, належать до площини особистого життя автора та сприймаються в тексті як “білі плями”. Натомість такі умови сприймання поетичного тексту значно увиразнюють його “справжність”, – це саме та суперечлива “необхідність” поезії, про яку так часто згадують літератори.

Неймовірно цікаві формальні знахідки гріх було б залишити поза увагою. Для прикладу, вірш “8.06.2006” складається з кількох фрагментів, які об’єднуються ситуацією. Стан ліричного персонажа та обставини, в яких він діє, надзвичайно міцно об’єднані зі способом вираження: *Буфетчица вышла погр. на солн./Первый клиент. И,/судя по виду, ничего не спишью/(куда там – еле рюмку донёс до стола,/а яйцо – так и каталось по блюдуцу,/ с единственной мыслью: не выпасть б;/сел). Она вышла.//Хотел сказать, что украл у них вилку./Для интриги. Но это не так.*

Варто звернути увагу на те, що на загал вірші О.Карпенка сформовані в межах традиційної метрики та римування. Цей текст, як і кілька інших, є доказами великої залежності способу вираження від зображуваного в межах творчого методу О.Карпенка: поет дуже добре відчуває форму, кожного разу вражаючи читача майстерним застосуванням її можливостей.

Ліричний персонаж книги – надзвичайно яскрава постать. Він, що особливо важливо для контексту окремої збірки віршів, один і той самий, зі своїм скепсисом, схильностями, симпатіями та суперечностями. Він є ядром книги, яке притягує та відштовхує мотиви.

Власне, одним з визначальних мотивів, який нав’язується довкола персонажа, можна визначити одним словом: “алкоголь”. “Алкоголь”, будучи темою, що визначила початок формування нової епохи в розвитку поезії, трансформується в складову поетичного світу О.Карпенка. Особливе світовідчуття, що незмінно пов’язане з певним трагізмом та приреченістю взаємин людини із алкоголем, запановує в його поезії.

Книга “Сонник для канатоходця”, на мою думку, є знаком значного поступу поета, симптомом звільнення його духу й, очевидно, значного технічного росту. Гадаю, ця книга, настільки чітка й виважена, легко знайде свого читача.

## ДО МЕТОДОЛОГІЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ

*Козлик І.В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. - Івано-Франківськ: Пеліскан, Гостинець, 2007. - 591 с. Наклад 500 прим.*

Склялося так, що дослідження літературних жанрів у західному літературознавстві сьогодні не надто продуктивне. Явища жанрової інтерференції та розмивання стимулюють дослідників шукати нові шляхи і новий інструментарій у вивченні літературних феноменів. Найчастіше звертаються до поняття дискурсу, як, наприклад, свого часу Цветан Тодоров, переконуючи, що “не існує прірви між літературою і тим, що не є нею, що джерела літературних жанрів - і це так очевидно - у людському дискурсі”<sup>□</sup>. Не можна сказати, що жанри вичерпали себе. Комунікація (і в тому числі комунікація естетична) - річ упорядкована. Ігор Силантьєв у своїй новій книзі так пише про людське спілкування: “... Воно організовується і оформлюється по-різному в залежності від учасників, цілей, предмета і ситуації спілкування, в залежності від соціальних норм і культурних традицій. Кожен з нас володіє певним репертуаром комунікативних практик”<sup>□</sup>. А жанр і є власне конденсатом комунікативної практики.

Івано-Франківський літературознавець Ігор Козлик у монографії “Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства” спробував розібратись у тому, що собою являють жанри лірики. Спроба ця масштабна: автор книги розпочав з проблем методологічних (присвятивши цьому мало не половину своєї об’ємної, майже 600 сторінкової, праці), проаналізував стан теорії літератури в ситуації Постмодерну, відтак перейшов до питань власне внутродисциплінарних, присвячених філософській ліриці як жанрові. Ігор Козлик у межах теорії літератури схильний вбачати дві площини: загальну і прикладну, що й зумовило як концептуальне пропрацювання матеріалу, так і композицію монографії. “Загальна теорія літератури, - стверджує автор монографії, прагне у своїх категоріях узагальнювати перш за все стійкі, константні, інваріантні і тому статичні... стосовно природи самого об’єкта пізнання характеристики” (с. 157). А прикладною дослідник називає історичну поетику, оскільки вона “придатна до безпосереднього застосування як у сфері історії літератури, так і сфері літературної критики” (с. 159).

Книга І.Козлика з’явилася від відчуття незадоволення існуючим станом теоретичного літературознавства в Україні. Одні роботи, зазначає автор, є репродуктивними (тобто в них фактично викладаються концепції авторитетних попередників), інші ж дослідження є ілюстративними (тобто у них просто демонструється справедливість певних теоретичних концептів на якомусь історико-літературному матеріалі) (с. 14). І той, і інший тип робіт веде, вважає автор монографії, до дискредитації теорії літератури як дисципліни. Такого типу роботам Ігор Козлик протиставляє власну працю, намагаючись “знайти теоретичне виправдання ідентифікації творів за допомогою поняття “філософська лірика”, тобто ця ідентифікація повинна до чогось зобов’язувати при сприйнятті і аналізі конкретних поетичних явищ” (с. 17).

Початок книги І.В.Козлика обнадійливий. Автор стверджує: “Початковим пунктом у власне науковому розгляді як філософської лірики, так і будь-якої іншої літературознавчої проблеми більш-менш узагальнюючого плану, є самовизначення дослідника в сфері методології” (с. 20). Яке ж самовизначення в сфері методології пропонує автор монографії? Проаналізувавши праці українських учених (підручники, монографії, статті), Ігор Козлик робить висновок, що питання методологічні не надто цікавлять їх авторів. До речі, те, що науковець починає розгляд методологічних проблем з огляду підручників (тобто жанрів методичних) свідчить про низьку відрефлексованість питань методології в нашому літературознавстві.

І.Козлик схиляється до того, що найбільш адекватним методологічним підходом в галузі гуманітаристики є діяльнісний підхід Г.П.Щедровицького. Слідом за цим філософом, дослідник виділяє три методологічних площини: площина загальної методології, методології науки загалом, методологія конкретної науки. “Будь-яка даність об’єкта вивчення постає як результат діяльності людини” (с. 59). Тому загальна методологія постає теорією людської діяльності. Діяльнісний підхід враховує не лише уявлення про об’єкт як такий, а й уявлення про знання, що цей об’єкт репрезентують. У межах діяльнісного підходу стверджується, що реконструювання об’єкта - це, по суті, аналіз того способу діяльності, який ми використовуємо, пізнаючи цей об’єкт. А звідси - характер предмета залежить від того, навіщо цей предмет сформований, для вирішення якого завдання (с. 77). Тим-то об’єкт і предмет - це два принципово різні утворення, які мають різні закони функціонування (с. 87). Очевидно, що монографія Ігоря Козлика - це наймасштабніша спроба осмислити методологічні проблеми літературознавства останнього десятиліття в Україні.

Безпосередній розгляд власне філософської лірики припадає в монографії на третю частину першого розділу. Міркування вченого про філософську лірику цікава перш за все тим, що автор не просто презентує дотеперішні підходи до поняття філософської лірики, а й активно з ними полемізує. Так, проаналізувавши найбільш авторитетну і найбільш концептуальну в галузі філософської лірики працю Р.С.Співак “Русская философская лирика”, автор приходять до неоднозначного висновку: “Таким чином, є всі підстави визнати неспроможною спробу Р.С.Співак будувати методологію дослідження філософської лірики на підставі категорії метажанру” (с. 291). І.Козлик, виходячи з того ж діяльнісного підходу, справедливо зазначає, що Р.Співак не враховує розрізнення художньої/нехудожньої літератури, припускаючи існування “якогось спільного, єдиного художньо-філософського мислення” (с. 291).

Ігор Козлик актуалізує ту думку, що визначення жанровості філософської лірики за допомогою тлумачення її як певної структури навряд чи буде продуктивним. Адже окремі жанри ідентифікуються на основі поєднання формальних і змістових характеристик, для інших визначальними будуть формальні показники, для третіх - власне змістовий чинник. Хоча, зрозуміло, існують жанри (у традиційному значенні), у яких радше за все реалізується філософська тема - елегії, оди, сонети, танка тощо. Однак стає очевидним необхідність реінтерпретації самої категорії “жанр” в сенсі “активної міжтекстуальної взаємодії, в площині, де кожен твір як завершене ціле вступає в мотивовані смислові стосунки з іншими і тільки на фоні цих взаємодій одержує свою “повну” завершеність” (с. 362). Тому дослідник пропонує “просторове”, а фактично - реляційне визначення жанру як “простору, який утворюється

однорідними за своїм походженням і вектором тематизації поетичними творами” (с. 363). А отже для жанрової ідентифікації твору І.Козлик пропонує спершу визначити “те художньо-текстове представництво, на фоні якого конкретний твір здатен повною мірою виявити свою жанровість” (с. 364).

Таким чином дослідник висновує наступне: “Філософська лірика - це сукупність видів ліричного роду літератури, які для своєї ідентифікації вимагають відповідного однорідного за родовим походженням і вектором тематизації текстового простору” (с. 367). Важливо те, що у запропонованому формулюванні лірика визначається не через “що”, а через “коли” - фактично мова йде не про те, що таке лірика, а коли ми можемо *говорити про* лірику, коли *буває* лірика.

Завершує працю І.Козлик, актуалізуючи тематичну класифікацію лірики, адже саме вона “... попри всю свою неідеальність має свій продуктивний гносеологічно-евристичний потенціал, свою внутрішню логіку” (с. 527). Проте від попередніх спроб поділяти лірику за темами підхід вченого вигідно відрізняється тим, що автор практикує діяльнісний підхід і пропонує розуміти ідентифікацію певного тексту як *процес*. Таким чином, ліричний твір здобуває свою жанрову конкретизацію у таких жанрово-текстових просторах: релігійно-філософської лірики (подано великий перелік текстів від давньоіндійської поезії); любовно-філософської лірики; пейзажно-філософської лірики; морально-філософської лірики; соціально-філософської лірики; громадянсько-філософської лірики.

Попри те, що більшість теоретичних положень, запропонованих І.Козликом, не викликає заперечення, все ж деякі твердження видаються нам недостатньо переконливими і обґрунтованими. Так, на ст. 153 автор стверджує: “Згадаймо, що серед оточуючих нас предметів (речей) немає ні “літератури” взагалі, ні “художніх творів” взагалі, а є тільки численні та різноманітні конкретні художні тексти як естетично і художньо-семіотично упорядковані системи”. Таке висловлювання викликає більше запитань, аніж дає відповідей. Ми згодні, що абстракції на зразок “література”, “твір” не оточують нас у світі речей. Однак автор монографії фактично стверджує, що власне художні тексти таки є феноменами. Але ж відомо, що література (на відміну від книги) належить не до матеріальної, а до духовної культури. Зрозуміло, це питання про онтологію літературного твору, питання, між іншим, методологічне. Художній текст як знаковий комплекс (“семіотично упорядкована система”, як формулює І.Козлик) за природою є ідеальним, а не матеріальним утворенням, він виникає і реалізується в свідомості, в досвіді, а не в світі речей. Насправді текст може мати певний сигнальний предмет для своєї матеріальної фіксації, наприклад, папір і друкарську фарбу, потік світла на моніторі, але звести текст до природи цього сигнального предмета навряд чи методологічно коректно.

Складається враження, що Ігор Козлик в питаннях ідентифікації жанрів недостатньо заактуалізував і категорію *досвіду* (в даному випадку - естетичного). Але ж саме в досвіді відбувається співвіднесення певного тексту з тим, що дослідник називає “жанрово-текстовим простором”. Та й що таке текст з онтологічної точки зору? Автор монографії, знайомлячись з текстами східної літератури (зазвичай у російських перекладах), вважає: “Не буде перебільшенням стверджувати, що стосовно китайської класичної поезії доречно говорити про пейзажно-філософську лірику як основну форму представництва філософської лірики як

жанрового феномена” (с. 513). Виникає запитання: для кого “не буде перебільшенням”? Для читача, що володіє китайською і читав названу лірику мовою оригіналу, співвідносячи її з відомим йому “жанрово-текстовим простором” китайської поезії? Чи для росіянина, що читає китайську поезію у перекладі рідною йому мовою, співвідносячи її з філософською лірикою котрогось із періодів російської літератури? Чи для українця, який читає китайську поезію російською мовою і не/співвідносить її... - з чим? Зрозуміло, що у кожного свій естетичний досвід, та чи існує в такому випадку “єдиний феномен філософської лірики” (с. 383), про який твердить автор монографії? Очевидно, що учений пише про східну поезію із західних позицій. Це нагадує бачення Сходу в орієнталістиці, від якого застерігав ще Е.Саїд. Так, свого часу індологи не могли добачити, в чому полягає своєрідність, оригінальність, а головне - новаторство санскритської поезії. Складалося враження, що індійська поезія протягом століть зовсім не розвивалася - ані тематично, ані поетологічно.

Маємо класичну ситуацію, коли вчений потерпає від “конфлікту методологій”. Ігор Козлик мислить функціонально, коли стверджує, що “певний мотив, певна тема чи словесний образ у площині загального художнього досвіду можуть одержувати функцію жанрового представництва, несучи у собі ту “пам’ять жанру”, про яку свого часу говорив М.М.Бахтін” (с. 384). Однак твердження про те, що “художньо-текстовим простором, якого сягатимуть витoki історії філософської лірики, можна вважати релігійні твори в шумерській літературі” (с. 388), є суто феноменологічним, як і наступне: “Веди, як відомо, виконували функцію цілісного релігійно-культового комплексу” (с. 408). З погляду того ж діяльнісного підходу, відділивши філософію від лірики, варто відділяти й релігію від лірики. Якщо Рігведа функціонувала в контексті культової свідомості, то навряд чи варто її долучати до естетичного контексту. Та ж феноменологічність наукового мислення домінує в І.Козлика й тоді, коли він стверджує, що “своїм корінням філософська лірика сягає давньої релігійної (культової) поезії, проявившись у ліричних формах похоронної пісні, пісні-гімну (заклинань-молитвах) і псалму (покаянних і молебних молитвах)” (с. 411).

Очевидно, що масштабна і ґрунтовна монографія І.В.Козлика “Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства” артикулює найперше труднощі сучасної методологічної ситуації в Україні, а так само й проблеми теоретико-літературні. Однак вважаємо, що насправді маємо ще один вагомий і серйозний крок на шляху нашого наукового самоусвідомлення.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Лідія Мацевко-Бекерська** — кандидат філологічних наук, докторант Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова.

**Ірина Коханська** — аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Тарас Дзись** — викладач кафедри німецької мови та літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Катажина Собянек** — студент 5 курсу русистики Лодзінського університету.

**Ганна Улюра** — кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка Національної академії наук України.

**Ольга Кондратьєва** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального мовознавства та слов'янських мов Кемеровського державного університету.

**Єкатеріна Бочковська** — студент 5 курсу русистики Лодзінського університету.

**Аделя Григорук** — літературний критик, старший викладач кафедри історії мистецтва і гуманітарних наук Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, заслужений працівник освіти України.

**Петро Червінський** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської мови Сілезького Університету в Катовіцах.

**Руслана Галицька** — викладач української мови та літератури Бродівського педагогічного коледжу імені Маркіяна Шашкевича.

**Наталія Грицак** — кандидат філологічних наук, асистент кафедри російської мови та літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Наталія Лобас** — аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Ігор Папуша** — докторант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Юрій Завадський** — кандидат філологічних наук, асистент кафедри інформатики та методики викладання інформатики Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

# УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ ДО АЛЬМАНАХУ

Науковий 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.

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 Ученої ради ТДПУ ім. В. Гнатюка.

Традиційними стали рубрики альманаху “Методологічні студії”, “Мовознавчі студії”, “Літературознавчі студії”. Редакція також 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. Примірник альманаху можна замовити за адресою редакції. Редакція залишає за собою право публікації матеріалів на сайті альманаху.

***Увага! Редакція альманаху залишає за собою право на розміщення матеріалів кожного випуска на веб-сайті альманаху одразу після виходу його друкованої версії.***

**Вимоги до оформлення матеріалів.** Матеріали приймаються у форматі .doc (Microsoft Word) або .rtf. Мінімальний обсяг статті — не менше 10 сторінок машинопису. Вартість публікації – 10 гривень за сторінку. Посилання бажано робити за зразком: [Багалій, 1956: 128] або [15, 56].

**Обов’язкова наявність даних про автора** (прізвище, ім’я та по батькові повністю, науковий ступінь, місце роботи, посада, службова та домашня адреса, контактний телефон, електронна пошта).

Редакція просить надсилати матеріали за адресою: а/с 554, Тернопіль-27, 46027; або електронною поштою: [editor@studiamethodologica.com.ua](mailto:editor@studiamethodologica.com.ua).

В мережі Інтернет функціонує веб-сторінка альманаху за адресою  
**<http://studiamethodologica.com.ua>**

Наукове видання

**STUDIA METHODOLOGICA**  
**Випуск 21**

Відповідальний за випуск Юрій Завадський

Підписано до друку 8.08.2007. Формат 70x100/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.  
Папір офсетний. 32,4 ум. др. арк., 34,22 обл.-вид. арк. Тираж 300.

Адреса редакції альманаху: 46027, Тернопіль-27, а/с 554.  
Науково-редакційний відділ Тернопільського національного педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка.  
46027, Тернопіль, вул.М.Кривоноса, 2