

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

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ І ГУМАНІТАРНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць з нагоди сімдесятип'ятиріччя
доктора філологічних наук, професора,
академіка Академії вищої школи України

Романа ГРОМ'ЯКА

STUDIA
METHODOLOGICA

Випуск 34

Альманах видається з 1993 року

Тернопіль
2012

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

д.філол.н., проф. Олег Лещак (головний редактор)
д.філол.н., проф. Роман Гром'як
д.філол.н., проф. Ольга Куца
д.філол.н., проф. Олександр Готов
д.філол.н., проф. Михайло Лабащук
к.філол.н., доц. Ігор Папуша (відповідальний редактор)
к.філол.н., доц. Юрій Ситько
к.філол.н. Юрій Завадський

Науково-редакційна рада:

Зд.Є. Адамчик, М. Братасюк, 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 альманаху 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:

Доктор філологічних наук, професор М.С. Лабащук
Доктор філологічних наук, професор О.В. Лещак

Адреса редакції

46027, Тернопіль - 27, а/с 554.
e-mail: editor@studiamethodologica.com.ua
Веб-сайт альманаху: www.studiamethodologica.com.ua

Редакція не завжди поділяє погляди авторів
Матеріали друкуються мовою оригіналу

S 88 **Теорія літератури і гуманітарні студії:** Збірник наукових праць з нагоди сімдесятип'ятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка / Упорядник І. Папуша // *Studia methodologica*. — Вип. 34. — Тернопіль: ТНПУ, 2012. — 338 с.

ЗМІСТ

ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ.....7

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

- Микола Ільницький**, професор, **Мар'яна Гіряк**, доцент, Львівський національний університет імені Івана Франка
СПІВЗВУЧНОСТІ І ДИСОНАНСИ, АБО ДІАЛОГ О.ПОТЕБНІ ТА Ф. ДЕ СОСЮРА.....8
- Мар'яна Лановик**, професор, **Зоряна Лановик**, професор, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОСПЕКЦІЇ У ПРАЦЯХ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ.....17
- Ігор Папуша**, доцент, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
НАРАТИВНА ТИПОЛОГІЯ ФРАНЦА ШТАНЦЕЛЯ.....25
- Роман Козлов**, докторант, ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
ЧАСОПРОСТІР ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА 1901–1916 рр.....31
- Тетяна Вірченко**, доцент, ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
АВТОРСЬКА ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНІХ КОНФЛІКТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ КОНФЕДЕРАЦІЇ ДРАМАТУРГІВ УКРАЇНИ)...37
- Олена Гінда**, доцент, Львівський національний університет імені Івана Франка
ТЕРМІН ФОЛЬКЛОР ЯК ПОНЯТІЙНЕ ТА ДИСКУСІЙНЕ ПОЛЕ.....46
- Ольга Гавура**, доцент, Тернопільський національний економічний університет
ДИТЯЧА КНИГА І ДИТЯЧЕ ЧИТАННЯ: ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ КОМПЕТЕНТНОГО ЧИТАЧА.....57
- Ольга Блашків**, доцент, Тернопільський національний економічний університет
ПОДВІЙНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ПИСЬМЕННИКА У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ СТРУКТУРУВАННЯ МОДЕЛІ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ.....63
- Олена Конопільська**, доцент, Тернопільський національний економічний університет
РОМАНІЗАЦІЯ ЕПІЧНОЇ ПРОЗИ («ПІД ТИХИЙ ВЕЧІР» БОГДАНА ЛЕПКОГО).....68
- Наталія Кучма**, доцент, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
ТИПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ ВИСТУПІВ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ ПЕРІОДИКИ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ).....73
- Оксана Кушнір**, асистент, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «ДУКЛЯ» (ПРЯШІВ, 1953–2004 РР.).....78
- Ольга Перенчук**, викладач Тернопільський національний технічний університет імені Івана Пулюя
МАРГІНЕСИ ДЕТЕКТИВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....84
- Вікторія Винник**, асистент, Тернопільський державний медичний університет імені І.Я.Горбачевського
ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ПЕРІОД ПОСТМОДЕРНІЗМУ.....90
- Валерій Боренко**, аспірант, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ШЛЯХІВ СТАНОВЛЕННЯ РОМАНУ-ЕПОПЕЇ У ПРАЦЯХ М.М.БАХТІНА.....95

РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА І ПРОБЛЕМИ

ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Микола Ткачук , професор, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка НАРАТИВ ПОВІСТІ «УЛЯНА» Ю.І.КРАШЕВСЬКОГО.....	100
Людмила Бублейник , професор, Волинський інститут економіки та менеджменту СТРУКТУРА ДІАЛОГУ В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ.....	109
Наталія Поплавська , професор, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ДИСКУРС ІВАНА ВИШЕНСЬКОГО.....	115
Іван Лучук , доцент, Львівський національний університет імені Івана Франка УКРАЇНСЬКА ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ.....	120
Лариса Рева , науковий співробітник, Інститут біографічних досліджень Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського СТАРОДАВНЯ ЦЕРКОВНОСЛОВ'ЯНСЬКА ЛІТЕРАТУРА-ГУМАНІТАРНА ПРОБЛЕМА СЬОГОДЕННЯ.....	127
Оксана Гальчук , доцент, Київський славістичний університет УКРАЇНСЬКА ПОЕТИЧНА ЕДІПОЛОГІЯ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТ.....	134
Наталія Гавдида , доцент, Тернопільський національний технічний університет імені Івана Пулюя ЛІТЕРАТУРНО-МАЛЯРСЬКИЙ ДИСКУРС ТВОРЧОСТІ БОГДАНА ЛЕПКОГО У РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ.....	140
Олена Колінко , докторант, Київський національний університет імені Тараса Шевченка ПРОЦЕСИ АБСОРБАЦІЇ СУМІЖНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВ У МОДЕРНІСТСЬКІЙ НОВЕЛІ (СПРОБА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО АНАЛІЗУ).....	143
Любов Олійник , викладач, Хмельницький національний університет ЗБІРНИКИ «УЧИТЕЛЬНЕ ЄВАНГЕЛІЄ» ЯК ВЗІРЦІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОПОВІДНИЦЬКОЇ ПРОЗИ МОГИЛЯНСЬКОЇ ДОБИ.....	148
Ольга Пресіч , Senior Instructor, University of Victoria, Canada ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОНЦЕПТУ «ДІТИ ЗЕМЛІ» В УКРАЇНСЬКО-КАНАДСЬКІЙ ПРОЗІ ХХ СТ.....	153
Тетяна Скуратко , асистент, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка ДИСКУРС ХУДОЖНЬОЇ ВЗАЄМОДІЇ ПОЕЗІЇ І МУЗИКИ В ПОЕМАХ ІВАНА ДРАЧА.....	158
Інна Барчишина , аспірант Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка ЕВФОНІЧНИЙ ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ ЕПІТЕТНОЇ СТРУКТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЙ М. ВОЛОШИНА І В. СВДІЗІНСЬКОГО).....	164

РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Микола Сулима , член-кореспондент НАНУ, Інститут літератури імені Т. Г Шевченка РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ТЕОДОРА МОММЗЕНА В УКРАЇНІ.....	169
Луїза Оляндер , професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки ПРОБЛЕМА ГУМАНІЗМУ І СВОБОДИ МИСЛІ В ЩОДЕННИКОВИХ РОЗДУМАХ В. ГОМБРОВИЧА ПРО ПОЛЬСЬКУ ЛІТЕРАТУРУ.....	171
Оксана Боднар , доцент, Приватний вищий навчальний заклад «Галицька академія» «СТРІЛА І ПІСНЯ» ГЕНРІ ЛОНГФЕЛЛО В УКРАЇНОМОВНОМУ ПРОСТОРИ.....	176
Богдан Чуловський , доцент, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка ДОСВІД НІМЕЦЬКОГО ГЕЛЬДЕРЛІНОЗНАВСТВА В РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОСТОРИ.....	182

Дарія Хохель, аспірантка, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка	
ГПЕРБАТОННІ ЕПІТЕТНІ СТРУКТУРИ В РОМАНІ Г. ПАГУТЯК «СЛУГА З ДОБРОМИЛЯ» ТА КНИЗІ С. КЛАРК «МІСТЕР НОРРЕЛЛ».....	186
Марина Волощук, аспірантка, Каменець-Подольський національний університет імені Івана Огієнка	
ЭПИТЕТНЫЕ СТРУКТУРЫ В ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА».....	192
Наталія Лобас, викладач, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка	
МАЙСТРА МАЦЕЖИНСЬКОГО РОЗМОВА ЗІ СМЕРТЮ (ТАНАТОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПОЕЗІЇ ПЙОТРА МАЦЕЖИНСЬКОГО).....	200
Наталія Миколайчук, асистент, Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут імені Тараса Шевченка	
НОВЕЛА Ф.КАФКИ «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» З ТОЧКИ ЗОРУ НАРАТОЛОГІЇ.....	207
Ольга Царик, доцент, Тернопільський національний технічний університет імені Івана Пулюя.....	Ошибка: источник перекрестной ссылки не найден
ВІДГОМІН ЕМОЦІЙНО-ЕСТЕТИЧНОЇ ТОНАЛЬНОСТІ НОВЕЛ СТЕФАНИКА У МАЛІЙ ПРОЗІ БОГДАНА ЛЕПКОГО ТА ВЛАДИСЛАВА ОРКАНА.....	212
Андрій Цяпа, доцент, Тернопільський національний економічний університет	
У ГОГОЛЯ ЗА ПАЗУХОЮ.....	218
Тетяна Івашина, доцент, Київський міжнародний університет	
ДОНЖУАНІВСЬКИЙ ТЕКСТ ЯК ІМЕННИЙ ТЕКСТ КУЛЬТУРИ.....	222
Світлана Пилипишин, доцент, «Бережанський агротехнічний інститут» Відокремлений підрозділ Національного університету біоресурсів і природокористування України	
УКРАЇНОФІЛЬСЬКИЙ РУХ В ОЦІНЦІ РОСІЙСЬКИХ УЧЕНИХ ПЕРІОДУ 70-90 РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	228
Оксана Лабащук, докторант, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка	
НАТАЛЬНИЙ НАРАТИВ: МІФ VS ІСТОРІЯ.....	234
Людмила Вакарюк, доцент, Вікторія Шпак, бібліотекар, Тернопольский національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка	
ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РОМАНЕ А. КУРКОВА «НЕ ПРИВЕДИ МЕНЯ В КЕНГАРАКС».....	239
Александр Готов, професор, Національний університет «Острозька академія»	
РУССКИЙ ЯЗЫК И УКРАИНА.....	243
Леся Біловус, доцент, Тернопільський національний економічний університет	
«ДРУГА СТАТЬ» В ІСТОРІЇ ФОРМУВАННЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ.....	252

РОЗДІЛ 4. МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ І ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Світлана Гурбанська, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв	
СПІВВІДНОШЕННЯ ПОНЯТЬ “СЛОВО”, “ВІЛЬНЕ ВИСЛОВЛЮВАННЯ” ТА “СТІЙКЕ ВИСЛОВЛЮВАННЯ” У ТЕРМІНОЛОГІЧНОМУ ПОЛІ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ЗНАКІВ.....	255
Михайло Лабащук, професор, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej, Polska	
ОНТОЛОГІЯ КАТЕГОРІЙ ЧАСУ, ІСТОРІЇ, ПОДІЇ ТА ФАКТУ.....	261
Евгеній Зубков, доцент, Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska	
«МАСТЬ» В УГОЛОВНОМ ДИСКУРСЕ – АТРИБУТИВНОСТЬ И НЕРАЗЛОЖИМОСТЬ СИНТАГМЫ.....	268
Збігнев Кмець, магістр, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska	
ИНФОРМАЦИОННО-ПОТРЕБИТЕЛЬСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В МЕДИЙНОМ	

ДИСКУРСЕ.....	282
Оксана Просяник , доцент, Харківський національний економічний університет ПРОБЛЕМА Т.Н. «ОБЩЕНАУЧНОЙ КАРТИНЫ МИРА»: ОТКРЫТИЕ ИЛИ КОНВЕНЦИЯ.....	286
Александра Цендровска , Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska ТЕРМИН <i>МУЗЫКА</i> В РУССКОМ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКОМ И СЛОВАРНОМ ТЕКСТЕ.....	291
Леся Гапон , здобувач, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка ФІЛОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕНЬ ЯРОСЛАВА-БОГДАНА РУДНИЦЬКОГО.....	295
Галина Чумак , доцент Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка ПЕРЕКЛАДАЦЬКА СТРАТЕГІЯ В. МОРОЗОВА ПРИ ПЕРЕДАЧІ ВЛАСНИХ ІМЕН В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ АВТОРСЬКИХ ДИТЯЧИХ КАЗОК.....	300
Валерій Кикоть , доцент, Східноєвропейський університет економіки і менеджменту ЗАТЕКСТНА ІНФОРМАЦІЯ ТА ПЕРЕКЛАД ПОЕТИЧНОГО ПІДТЕКСТУ.....	306
Артем Бірюков , доцент, Класичний приватний університет (Запоріжжя) ОЦІНКА ТЕХНІЧНОЇ ЕФЕКТИВНОСТІ КОМП'ЮТЕРНОГО ПЕРЕКЛАДУ.....	319
Олександра Лотоцька , доцент, Тернопільський національний економічний університет МІЖКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДУ ТА ЇХ РОЛЬ В ІНОЗЕМНОМОВНІЙ КОМУНІКАЦІЇ.....	325
Ян Костин , доцент Тернопільський національний економічний університет ГЕОПОЛІТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЯК ОСНОВНИЙ ЧИННИК ПОШИРЕННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ.....	328
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	335

ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

21 березня 2012 року виповнюється 75 літ від дня народження професора Тернопільського національного педагогічного університету **Романа Теодоровича Гром'яка**, відомого українського літературознавця, фундатора тернопільської літературознавчої школи, автора монографії «Естетика і критика» (1975), літературно-критичних нарисів «Громадянськість і професіоналізм: Соціальна відповідальність критики» (1986), «Що доведено життям» (1988), «Література Золотого вересня» (1989), спогадів-роздумів «Вертеп, або Як я став народним депутатом СРСР і що з того вийшло...» (1992), «Вертеп-2, або У хащах влади» (1995), книжки публіцистики «Культура, політика, інтелігенція» (1996), збірок літературознавчих статей «Давнє і сучасне» (1997) та «Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. 10 літ на помежів'ї тисячоліть» (2007), навчальних посібників «Історія української еміграції» (1997), «Історія української літературної критики (від початку до кінця XIX століття)» (1999). Професор Роман Гром'як є одним з авторів, натхненником і редактором фундаментального видання «Літературознавчий словник-довідник» (1997, 2006), науковим редактором кількох десятків монографій, автором сотень наукових статей з літературознавства.

З нагоди ювілею знаного науковця філологічний факультет, зокрема кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства, уклали збірник наукових праць на пошану вченого. На пропозицію взяти участь у видання відгукнулися науковці з різних міст України та Польщі.

Нехай збірник буде словом подяки професорові Роману Гром'якові та наснагою всім до творчих пошуків на теренах науки.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

УДК 82.09

*Микола Ільницький, професор,
Мар'яна Гіряк, доцент,
Львівський національний університет імені Івана Франка*

СПІВЗВУЧНОСТІ І ДИСОНАНСИ, АБО ДІАЛОГ О.ПОТЕБНІ ТА Ф. ДЕ СОСЮРА

У статті зосереджено увагу на ключових тезах О.Потебні і Ф. де Сосюра, які стали відправним пунктом для численних досліджень у гуманістиці ХХ століття. Порушено такі проблеми, як виникнення слова і його функціонування, наявність мотивованого зв'язку між зовнішньою формою, внутрішньою формою та лексичним значенням, «довільність» знака, єдність і розрив означника й означуваного, означування в процесі повсякденної і літературної комунікацій, слово, яке зумовлює множинність інтерпретацій і водночас встановлює для них межі.

Ключові слова: слово, знак, означник, означуване, «плаваючий означник», текст, автор, читач.

В статье сосредоточено внимание на ключевых тезисах О.Потебни и Ф.де Соссюра, послуживших отправным пунктом для многочисленных исследований в гуманитаристике ХХ века. Затронуты такие проблемы, как возникновение слова и его функционирование, наличие мотивированной связи между внешней формой, внутренней формой и лексическим значением, «произвольность» знака, единство и разрыв означающего и означаемого, означивание в процессе ежедневной и литературной коммуникаций, слово, приводящее к множественности интерпретаций и определяющее в то же время для них границы.

Ключевые слова: слово, знак, означающее, означаемое, «плавающее означающее», текст, автор, читатель.

In the article attention is paid to the O.Potebnya and F. de Saussure key theses, working as a starting point for numerous researches in humanities of XX century. Such problems as appearance of the word and its functioning, availability of motivated connection between external form, internal form and lexical meaning, arbitrariness of the sign, unity and gap between signifier and signified, signifying in the process of everyday and literary communications, the word, leading to plurality of interpretations and defining their limits, are raised.

Key words: word, sign, signifier, signified, “floating signifier”, text, author, reader.

Література починається зі слова – це аксіома. Бо ж література – словесність. «Слово і словесність» – назва Празького лінгвістичного гуртка літературознавців і поетів 20–40-х років ХХ ст. не була випадковою. Але якщо література починається зі слова, то з чого починається саме слово? Чи існують якісь закономірності у виникненні назв предметів і явищ, чи є зв'язок між звуковою і семантичною сторонами слова, чи назви відображають якісь ознаки називаного, а чи цей процес має випадковий, довільний характер і жодної взаємозалежності між назвою і названим нема?

Якби вдатися у праісторію цього питання, можна було б, помімо біблійного змішання мов будівників вавилонської вежі, знайти не менш неймовірне з сучасного погляду, коли мови інтенсивно змінюються, а багато постійно зникає, – отже, можна було б знайти пояснення, що мова певної людської спільноти дана їй так само, як людям антропологічні риси, спосіб життя тощо, тобто, що мова є її органічною притаманністю.

Якщо ж почнемо відлік від епохи, коли підхід до цих проблем здобув науковий характер,

тобто від останніх століть, то переконаємося, що вчені не дійшли до однозначного погляду у питанні про виникнення слова, а відтак – зв'язку слова зі словесністю. Однак тут уже мова і література вступили у фазу взаємозв'язків з іншими галузями гуманістики – міфологією, психологією, філософією, соціологією, естетикою і т.д., і навіть сформувалися різні концепції у межах мовознавства та літературознавства. Нас цікавить якраз останнє – з ширшої проєкції, що заторкує світоглядні проблеми генези слова і словесності. Для мотивації свого кута зору на виникнення слова наведемо думки двох корифеїв філологічної думки – українського вченого Олександра Потебні і швейцарського – Фердинанда де Сосюра.

О. Потебня у праці «Думка і мова» стверджував, що мова не є засобом вираження готової думки. Мова – це насамперед діяльність, адже слово може модифікувати думку: «Коли створюється слово, тоді в мовцеві відбувається певна зміна того стану думки, яка існувала до свідомості» [15, с. 539]. «Діяльність» слова значною мірою зумовлена його структурою: зовнішня форма, тобто сукупність членороздільних звуків, зміст, що об'єктивується через звук, тобто лексичне значення слова, і внутрішня форма, яка пов'язана з етимологічним значенням слова [15, с. 114]. Зовнішню форму неможливо відокремити від внутрішньої: певне поєднання звуків вживається для позначення тих чи інших понять не випадково. Учений виходив з переконання, що поява слова – не довільний процес, який не має стосунку до позначуваного предмета чи явища. Слово вказує на одну з ознак цього предмета чи явища, яка, однак, з плином часу може затіноватися. Актуалізація внутрішньої форми, усвідомлення того, що приховано за словом, пов'язані з діяльністю конкретного реципієнта. Тому мовець не передає своєї думки іншому, а лише дає імпульси до пробудження власних думок співрозмовника: «Внутрішня форма слова, яке вимовляє той, хто говорить, дає напрям думці того, хто слухає, але лише збуджує цього останнього, дає тільки спосіб розвитку в ньому значень, не визначаючи меж його розумінню слова» [15, с. 180].

Змістовою подвійністю слова О.Потебня пояснює те, що в одній і тій самій мові багато слів можуть позначати один предмет, і, навпаки, одне й те саме слово – різні предмети. У російській мові слово «туча» походить від «ту», що означає «пити» й «лити», в польській «*ćęcza*» (етимологічно спільнокореневе слово) – «райдуга»; до цього ряду вчений додає й українське слово «веселка», виводячи його від кореня «вес», звідки – «весна» і «веселити». Цікавими є приклади слів одного кореня, які послідовно виникають одне з одного, і «кожне попереднє може бути названо внутрішньою формою наступного. Наприклад, слово «язвить», сприймане в переносному смислі, означає «наносити рани, «язви» (виразки)»; у слові «язва» всі ознаки рани визначені, припустимо, болем; «язва» – те, що болить; біль у невідомому слові того ж кореня також названо «жженням»: болить те, що горить, пече («жжет») (у Памви Беринди слово «*язва*» пояснено словом «*жжение*»)» [15, с. 115]. Потебня припускає, що присутній у санскриті «корінь усіх цих слів «*indh*», пекти, горіти, є найдавнішим, що не передбачає іншого слова і прямо створений із вигуку», і в такому разі внутрішньою формою цього слова вважає «те, що пов'язує значення (тобто тут – образ горіння і предмета, який горить і який містить у собі в зародку багато ознак) зі звуком» [15, с. 115]. Отже, зовнішнє сприйняття об'єднане відчуттям і звуком.

Дошукуючись закономірності зв'язку між відчуттям і звуком, учений відкинув факт відповідності певних відчуттів звукам, які мали б механічно передавати стан душі. Він зауважував, що з'ясування такої відповідності допомогло б визначити межі подібності між мовами, яка доводить одноплемінність народів, і засвідчило б єдність людської природи загалом. Однак Потебня не знаходить для цього достатніх наукових доказів. Натомість він наводить багато фактів подібностей у мовах етнічно споріднених народів, які пов'язані спільним походженням чи контактами протягом століть. Саме спорідненість, що відбилася у мовних явищах, дала підстави ученому твердити про зв'язок назв з ознаками предметів і явищ, які вони позначають.

У «Курсі загальної лінгвістики» Фердинанда де Сосюра маємо іншу вихідну позицію. Уже в першому розділі «Природа лінгвістичного знака» автор чітко формулює свою позицію, діаметрально протилежну до потебнянської (праці О.Потебні йому, звісно, не були відомі). Розглядаючи знак як єдність означника з означуваним, Ф. де Сосюр наголошує: «лінгвістичний знак довільний» [17, с. 89]. Він обґрунтовує цю тезу прикладом – поняттям «сестра», яке, на переконання ученого, «не пов'язане жодним внутрішнім зв'язком з послідовністю звуків s-oe-r». Відповідне означуване у французькій мові могло б виражатися і будь-яким іншим сполученням звуків. Відмінність між мовами може тут правити за доказ: «по один бік мовного кордону позначене «бик» виражене через позначення b-oe-f (фр.bouf), а по інший – через позначення o-k-s (нім.Ochs)» [17, с. 89]. Автор застерігає, що довільність знака треба сприймати не в тому сенсі, що означник кожний мовець може вибирати довільно, а в тому, що він не має прямого зв'язку з означуваним. Але саме в цьому й полягає розбіжність у підходах між Потебнею і де Сосюром щодо характеру знака

як називання, зв'язку означуваного з означником.

Наведені приклади є справжньою підмогою для з'ясування позицій обох учених, бо Ф. де Сосюр наводить для ілюстрації своїх положень серед інших і ті слова, які наводив перед тим О.Потебня, зокрема «бик» і «сестра». Український мовознавець відштовхується від того, що слово – «орган думки і неодмінна умова всього пізнішого розвитку розуміння світу і себе» (і як таке, має всі ознаки художнього твору) [15, с. 196] і що, якої глибини не досягла б наша думка, вона неодмінно повертається до свого першоджерела, до вихідної позиції, до «уявлення» (представлення¹) як представника образу й поняття, знаку їх заміни. При сприйманні певного явища відчуття, яке викликає відповідний образ, виражений звуком, в іншої людини може викликати подібне уявлення: «...Почуте від іншого слово «бу» викличе в свідомості спогад про такий самий звук, який раніше видавав сам слухач, а через цей звук – внутрішню форму, тобто уявлення, і, нарешті, той самий чуттєвий образ бика» [15, с. 148]. Подібне і зі словом «сестра». Для українського вченого важливим було не те, яку звукову форму має воно в сучасних мовах, а первісний індоєвропейський корінь «свій», звідки беруть початок різні трансформації у різних мовах на означення поняття «сестра», зберігаючи водночас пам'ять про індоєвропейську генезу. Подібна операція здійснена зі словами «стіл», «вікно», «туча», «облако», «защита» (за щитом) та ін.

Не йдеться про те, що один учений у чомусь помилявся, а інший мав рацію. Річ у відмінності методологій, у «конфлікті інтерпретацій», полярності позицій. На відміну від потебнянської ідеї символічного характеру мови, а відповідно – трактування образу як мікротвору, вираження референції між мовним знаком і мовцем, теорія Ф. де Сосюра ґрунтується на довільності мовного знака, відсутності мотивованого зв'язку між означуваним і означником. Де Сосюр вважав довільним «зв'язок між означником і означуваним, він довільний у сенсі обов'язковості й неусвідомлюваності. Власне, в такому лінгвістичному конвенціоналізмі не було нічого особливо нового – це було загальне місце філософії мови, починаючи від Аристотеля, хоча Сосюр помістив довільність між знаком і поняттям, а не між мовою і річчю, як це робилося традиційно. З іншого боку, Сосюр проводив зближення – яке теж не було цілком оригінальним, а успадкованим від романтизму й тим не менш стало фундаментальним для структуралізму й постструктуральної теорії мови, – між мовою як системою довільних знаків і мовою як світобаченням певної мовної спільноти. І ось на основі моделі лінгвістичного конвенціоналізму, яка базується на зв'язку звука і поняття або знака й референта, уже й весь семіотичний зміст мови як такий став часто сприйматися як система, незалежна від реального чи емпіричного світу» [10, с. 143–144].

Ця характеристика належить французькому літературознавцеві Антуану Компаньону. В ній акцентовано заперечення у мовній філософії Сосюра мовного символізму і трактування мовного знака як такого, при якому зв'язок між означником і означуваним довільний і не має внутрішньої детермінації. Головним у семіотиці швейцарського лінгвіста є «сукупність систем, ґрунтованих на довільності знака» [17, с. 90], який поєднує не предмет і назву, а поняття і звуковий образ. Варто принагідно наголосити, що на зламі XIX і XX століть американський основоположник семіотики Ч. С. Пірс запропонував теорію знака (не лише мовного), в якій можна зауважити, як мінімум, дві важливі відмінності, порівняно з сосюрівською концепцією: по-перше, американський філософ говорить не про знак як єдність означника й означуваного, а про відношення між знаком, позначуваним предметом та інтерпретантом; по-друге, Пірс немотивованими вважає тільки символічні знаки (на відміну від мотивованих іконічних та індексальних), тоді як Сосюр, акцентуючи на конвенційному характері знака, виділяє окрему групу знаків (символи), для яких зв'язок між означником та означуваним не довільний, а мотивований [див. : 14, с. 46–52, 87–97; 13, с. 249–250]. Отож, як бачимо, «полеміка» з приводу проблеми позначення й означування на початку XX століття була досить потужною і різноаспектною.

Знакова теорія мови Ф. де Сосюра знайшла послідовників і стала однією з підвалин структуралізму в літературознавстві, іншим джерелом якого були російський формалізм та чеський структуралізм. Хоча ми не вдаємося до характеристики цих шкіл, та все ж не зайвим буде нагадати, що один із фундаторів російської формальної школи Віктор Шкловський уже в одній із ранніх статей «Потебня» (1916) висловив свою незгоду з ідеєю символічності слова як першообразу й, отже, мікротвору. Позиція В. Шкловського виразно вимальовується з тієї інтерпретації, яку він дає теорії О.Потебні. Зазначивши, що цей учений розрізняв у слові зовнішню форму (членороздільний звук) і внутрішню (зміст, пов'язаний з етимологією) як спосіб зв'язку слова з

1 В українських перекладах праць О.Потебні переважно використовують відповідник «уявлення», однак варто наголосити на тому, що російське «представление» передбачає співіснування значень «уявлення» і «представлення».

предметним світом, він так прокоментував позицію Потебні: «Залишаючи осторонь досі мало розроблене питання про те, чи можливе існування таких слів, у яких з самого моменту їх появи внутрішня форма дана у вигляді безпосереднього зв'язку звука зі значенням, Потебня вказував на те, що для означення будь-якої речі беруть слово, яке вже існувало до цього; зміст цього слова (значення його) повинно було мати щось спільне з однією із ознак названої речі. Слово, таким чином, розширює своє значення за допомогою образу; образ же, як це приймає Потебня, належить винятково поезії, а звідси символічність слова дорівнює його поетичності» [23, с. 4]. Що ж непокоїло Шкловського у тлумаченні слова як ознаки поетичності? Очевидно, те, що, на його переконання, не всяка мова є образною, поетичною, і на перше місце треба ставити не образну, а структурну її властивість, бо в мові «може відчуватися або акустична, або вимовна, або семасіологічна сторона слова» [23, с. 4–5].

У цій характеристиці виявляється не так справедливість чи несправедливість закидів, як відмінність підходів. Загалом представники російського формалізму не все відкидали у теорії О.Потебні, а тільки те, що не узгоджувалося з їх поглядами. Можна погодитися з Іваном Фізером, що їм, як і пізнішим структуралістам, імпонувало положення українського вченого про роль у художньому творі зовнішньої форми як структуротворчого чинника, але вони не приймали внутрішньої форми як носія ідеї. Формалісти спрощували його позицію, стверджуючи, нібито «Потебня робить висновок, що зовнішню форму (звук, ритм) можна не брати до уваги при визначенні суті поезії, як і мистецтва загалом» [23, с. 6]. Але ж Потебня такого не стверджував. У вченого йдеться не про те, що зовнішня форма не є конструктивним чинником поезії чи що вона необов'язкова, а про символізм образу, про те, що поетичною формою є міф, який згодом, коли образ і значення у свідомості людини розмежовуються, перетворюється на метафору, але так чи інакше первісно пов'язаний з речевістю, викликаючи у митця власні уявлення під час творчого процесу. Такий підхід був чужий представникам естетики формалізму, які відкидали психологізм і дивилися на літературу як на «літературність», потрактовуючи її як механізм трансформації мовного висловлювання у художній текст.

Складніша справа з феноменологією, яка розглядає літературний твір як «інтерсуб'єктивний інтенційний об'єкт», «джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою – текст, усталений на письмі або за допомогою іншого фізичного засобу... Завдяки двоплановості його мови він стає водночас інтерсуб'єктивно доступний і відтворюється, тому стає предметом інтенційним, інтерсуб'єктивним з оглядом на певну суспільність читачів. Як такий він не психічний, а трансцендентний стосовно всіх свідомих переживань як автора, так і читачів» [9, с. 180–181]. Між феноменологічною теорією і формалізмом та структуралізмом теж існують точки дотику: твір, на думку Інгардена, володіє об'єктивною структурою, яка не залежить від конкретного сприймання. Теоретик пропонує розрізнити чотири шари літературного твору: шар звуків, значень, інтенційних предметів та схематичних образів [див. : 9, с. 179; 8, с. 21–40]. Але якщо структуралістам ішлося про об'єктивну структуру як емпіричний раз і назавжди зафіксований факт, то феноменологи наголошували на «плинності» структури, на «пізнаванні» правди і на її ейдетичності.

Феноменологічна концепція Романа Інгардена, як відомо, виникла на основі філософії Едмунда Гуссерля, а саме – ідеї інтенційності як скерованості на сутність речей. Водночас літературознавча феноменологія польського ученого була значною мірою запереченням філософії Гуссерля, здобувши назву «реалістичної феноменології». Це впливає з того, що коли Гуссерль вважав дійсність витвором свідомості, тобто інтенційним існуванням, то Інгарден, крім інтенційних, тобто витворених свідомістю речей, визнавав ще й предмети навколишнього світу, а отже, не зводив світ до інтенційного буття. Власне, літературний твір, за Інгарденом, є прикладом такої бінарності. З одного боку, його не можна віднести до реальних предметів, бо він є результатом інтенційних актів митця і читачів, а з іншого – не є суто ідеальним. Реальні предмети мають змінний характер (виникають, функціонують, зникають), ідеальні таким трансформаціям не підлягають. Літературний твір не належить ні до першої, ні до другої категорії, бо, як зауважує польська дослідниця Данута Уліцька, він, «хоча й з'явився у певний часовий момент, не припиняє свого існування навіть після знищення його буттєвого фундаменту (наприклад, книги). Адже він продовжує існувати у свідомості. Ця риса об'єднує його, на перший погляд, з ідеальним буттям. Але ідеальні буття залишаються незмінними, тоді як літературний твір може підлягати перетворенням: «достатньо, щоб сам автор або видавець твору в другому його виданні замінив якісь фрагменти іншими» (Р.Інгарден)» [19, с. 118].

І. Фізер спорідненість потебнянської теорії з феноменологічною вбачає передусім у їх семіотичній природі, тобто в тому, що поетичні твори функціонують на рівні знаків, які в конкретних

ситуаціях здобувають поетичне значення. Але в цій площині лежить і відмінність між семіотичною площиною знака в О. Потебні і Р. Інгардена. Якщо для Інгардена повнота означень нерелевантна (хоч і частково обумовлена об'єктивною структурою), то для Потебні вона обмежена національними світосприйняттями, що бере початок у слові. Тому потебніанську онтологію поетичного твору І. Фізер помістив між романтичним трансценденталізмом німецьких учителів, передусім Гумбольдта (уява, дух, інтуїція), і психологічним реалізмом XIX ст., де романтичний трансценденталізм розчинився в емпіричних науках, зокрема у психології.

Проблему художнього твору в теоретичній системі О. Потебні треба розглядати у взаємодії авторської і читачької інтенцій, тобто в руслі функціональної естетики, здатності твору бути сприйнятим читачькою свідомістю. У праці «Із нотаток з теорії словесності» подано таке трактування співвідношення цих сторін у поезії: «Єдності членороздільних звуків (зовнішній формі слова) відповідає зовнішня форма поетичного твору, під якою треба розуміти не саму звукову, а й взагалі словесну форму... Уже зовнішньою формою зумовлені спосіб сприйняття поетичних творів і відмінність від інших мистецтв. Уявленню у слові відповідає образ (або певна єдність образів) у поетичному творі. Поетичному образу можуть бути дані ті ж назви, які властиві образу в слові, а саме знак, символ, з якого береться уявлення, внутрішня форма... Поетичний образ служить зв'язком між зовнішньою формою і значенням. Зовнішня форма зумовлює образ» [15, с. 309–310]. Внутрішня ж форма постає як домінуюча ознака предмета, що позбувається додаткових прикмет, але здобуває естетичну якість, тобто постає як єдність, що передає «не образ предмета, а образ образу, тобто уявлення» [15, с. 147].

Уявлення не постає як автономна, самостійна категорія, воно мусить набувати форми, в якій може увійти в свідомість як чуттєвий образ, що при сприйманні іншим суб'єктом видозмінюється, здобуває нові нюанси, вступає у сферу функціонування. «Мистецтво є мовою митця, – підкреслював Потебня у праці «Думка і мова», – і як через слово неможливо передати іншому своїй думки, а можна лише пробудити в ньому його власну, так неможливо її повідомити і в творі мистецтва, тому зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається уже не в митцеві, а в тих, хто його розуміє (понимающих)» [15, с. 181]. Художній твір починає жити власним життям, «визволяється з-під влади митця, стає чимось стороннім для нього самого» («Из записок по русской словесности») [15, с. 330]. У цьому явищі вчений вбачає важливий чинник життєдайної сили літератури, її здатності переходити від покоління до покоління, передаватися «з уст в уста!». Навіть більше, із плином історичного процесу та змінами естетичних парадигм художній твір часто набуває нових значень, яких автор не міг передбачити. Таких фактів можна знайти немало, приміром, полеміка навколо образів Дон Кіхота, Гамлета, Фауста та й трактування деяких явищ української літератури, хоча б «Енеїди» І. Котляревського чи «Украденого щастя» І. Франка.

Та все ж у теорії О.Потебні автономність літературного твору має відносний характер. Учений виділяв дві «властивості поетичного твору – відносну рухомість образу (А) і змінність його значення (x_1, x_2, x_3 і т.д.), тобто твір у кожному випадку сприймання і розуміння немовби переживає своє нове народження [15, с. 331]. Таким своїм твердженням О.Потебня утверджує трійстий характер літературної комунікації, що передбачає участь автора, твору (тексту) і читача. У цьому пункті концепція українського ученого знову ж таки розходиться з поглядами структуралістів, які брали до уваги тільки текст і не зважали на позатекстові чинники (в тому числі на автора і читача).

А. Компаньон тонко спостеріг, що гіпотеза Сосюра про довільність мовного знака дозволила Р. Барту поширити ідею довільності слова на довільність усієї мови як системи, де «всі коди є конвенціями» [10, с. 145]. За такого підходу текст стає цілковито іманентним явищем, незалежним від позатекстової реальності. Звідси стають зрозумілими як точки дотику, так і лінії розбіжності ідей О.Потебні з ідеями структуралізму та формалізму, зокрема те, що формалізм заперечив потебніанську тезу про «здатність одного й того самого слова пов'язуватися через внутрішню форму з різними речами, здобувати нове значення» [23, с. 4].

Варто в цьому контексті зауважити, що забезпечений кодом нерозривний зв'язок між означником і означуваним, який вслід за Сосюром визнавали структуралісти, уже в шістдесятих роках XX століття почав зазнавати гострої критики. Філософи і теоретики починають один за одним наголошувати на тому, що строгої відповідності між означником та означуваним немає. Між ними існує щілина чи навіть розрив, і, як наслідок, маємо справу не з єдністю означника й означуваного, а з так званим «плаваючим означником», за яким можуть бути приховані численні означувані. Представник структурного психоаналізу Ж. Лакан, міркуючи над «символічною» функцією слова, акцентує на двозначностях, а відтак і на грі, мови, на своєрідній «нейтралізації означника», що не дає змоги більше панувати над означуваним [див. : 12, с. 39, 42, 63; 24, с.532].

Означники не бувають цілком прозорими, вони часто розкривають своє значення через контекст інших означників, а отже, означуване – завжди тимчасове і мінливе. Р. Барт, який спершу заявляє про себе як прихильник структуралістської методології, згодом говорить про текст як про багатовимірний простір із множинністю значень [1, с. 388], про цілу «галактику означників» [3, с. 33], що зумовлюють безперервний процес означування. Ю. Крістева, яку заслужено вважають одним із найяскравіших представників структуралістсько-семіотичного напрямку в літературознавстві, не лише акцентує на розриві між означником та означуваним («‘акустичний образ’ розкривається для багатьох ‘понять’»), а й дорікає Сосюрові за недооцінювання суб’єкта, який стає важливою передумовою створення «вартостей» в процесі сигніфікації [11, с. 266–267]. Особливо це стосується художнього твору, у якому немає єдиного істинного значення: читач стає активним учасником процесу творення значеннєвих «вартостей». Отож міркування Потебні про змінюване «х», залежне від інтелектуального та емоційного досвіду реципієнта, виявляються значною мірою співзвучними з ідеями постсосюровівського періоду.

Ідеї О.Потебні, виголошені ще в другій половині XIX століття, відлунують також у постструктуралістських та деконструктивістських теоріях, зокрема в констатації того, що кожне прочитання художнього твору є своєрідним читанням-непорозумінням. Щоправда, постструктуралісти та деконструктивісти наголошують не на особливостях свідомостей мовця і реципієнта (автора і читача), а на причинах, закорінених у мові. М. Фуко, роздумуючи над грою означника й означуваного, а відтак над зумовленими мовою «розсіяннями» і «вислизаннями», вказує на те, що «структура означування мови завжди відсилає до іншого», що «одна й та сама фраза може водночас мати два різні значення» [21, с. 177, 175]. Ж. Дерріда, не намагаючись захищати суб’єкта, теж прагне звернути увагу на ті чинники функціонування мови, які уможливають модифікацію значення. Констатуючи наявність тріщини між означником та означуваним і гри слідів, що уможливають оприсутнення відсутнього, французький філософ приходить до висновку, що внаслідок «коловороту знаків» «руйнується поняття знака як такого»: означуване стає означником, провокуючи гру «означаючих відсилань» [див. : 4, с. 126, 167, 193, 120]. Суб’єкт не може надати знакові чіткості та однозначності, адже мимоволі натрапляє в ньому на сліди інших знаків, залишаючи водночас щось від себе. Безперечно, між концепціями Потебні та Фуко чи Дерріди багато відмінного, однак твердження українського теоретика про те, що думка автора з’ясована лише настільки, наскільки виражена в слові (художньому образі), дає підстави проводити відповідні паралелі.

Заперечення єдиної істини тексту, яку визначає авторська інтенція, стало основою радикальної, навіть провокативної тези Р. Барта про «смерть автора». Теза ця викликала широку дискусію, оскільки поставила під сумнів не лише інструментарій біографічного методу та психоаналізу, а й поняття інтенційності та горизонту сподівань, якими послуговуються феноменологія та рецептивна естетика. Попри, здавалося б, суперечливість та необґрунтованість Бартової тези, такий погляд був спричинений важливими чинниками. Як зауважив А. Компаньон, якщо твір можна пояснити інтенцією автора і вбачати сенс тексту в тому, що хотів сказати автор, то «немає потреби інтерпретувати текст. Тобто пояснення тексту його інтенцією робить непотрібною літературну критику (про що й мріяла літературна історія)» [10, с. 59]. Але, в такому разі, що ж може компенсувати відсутність автора, що можна поставити на його місце? «Мову», «письмо», особу як суб’єкт висловлювання, а не особистість? Проаналізувавши аргументи проти інтенціоналізму (заперечення авторської інтенції і отожднення тексту з мовою, яка є не дискурсом, висловлюванням, а актом висловлювання), Компаньон приходить до висновку, що в цій теорії не тільки автор, а й читач, який перетворюється на «місце утворення єдності тексту», теж по суті виявляється зайвим, позаяк його функція зводиться до того, що він, за Бартом, є «хтось, хто зводить воедино всі штрихи, які творять письмовий текст» [10, с. 61].

Та, попри великий вплив на літературознавство антиінтенціоналізму, включно із запропонованою Ю. Крістевою концепцією інтертекстуальності, що ґрунтується на бахтінській теорії діалогічної природи літератури, інтенціоналізм усе ж не був покладений на лопатки, і літературознавство – в той чи інший спосіб – повертається до інтенції: щось у запереченні автора не влаштовує багатьох учених. Французький літературознавець і культуролог Мішель Фуко, який теж виступає за зникнення автора (автор, на його думку, є перешкодою утворення множинності значень та інтерпретацій), вважає письмо поняттям, яке насправді намагається «делікатно зберегти екзистенцію автора» [22, с. 600]. М. Фуко переконаний, що значення не можна дробити до нескінченності, і залишає авторові «лазівку», що «дозволяє зменшити злякисне розмноження значень у світі» [22, с. 611]. Такою «лазівкою», за словами самого Фуко, може бути «ім’я автора», яке не просто є елементом дискурсу, а утверджує класифікаційну функцію, передбачає групування

в цілість певної кількості текстів: «факт, що під тим самим іменем з'явилося кілька текстів, вказує на те, що між ними встановився зв'язок гомогенности, споріднености, автентичности одних текстів через використання інших» [22, с. 602]. Доказом присутності суб'єкта (зокрема автора) в тексті є твердження Ж. Дерріди, яке не потребує жодних коментарів: «я не говорив, що не існує центру... я вважаю, що центр є функцією... і ця функція є абсолютно необхідною, як і абсолютно необхідним є суб'єкт... я не руйную суб'єкта, я його розташовую... питання полягає тільки в тому, звідки він береться і як функціонує» [6, с. 637–638]. Очевидно, що ім'я автора для читача завжди щось означає, і йдеться аж ніяк не про те, щоб заперечити будь-яке значення автора, а про те, щоб постулювати динамічність і невизначеність суб'єкта в художньому творі. Зрештою, навіть Р. Барт, з одного боку, говорить про смерть автора, а з іншого – про те, що, «ніби загубившись посеред тексту, в ньому завжди ховається не хто інший, як автор», і що «хоча він більше не має батьківської влади над твором... я продовжую бажати Автора тексту. Мені необхідний його лик, так само, як йому мій» [2, с. 483]².

«Лазівки», які не дають змоги «ампутовати» автора, насправді набагато більше, ніж «ім'я автора». Яскравим підтвердженням цього є те, що більшість теоретиків, усвідомлюючи, що немає жодної механічної процедури, здатної розпізнати наміри автора, водночас шукають можливі докази втілення інтенції в тексті і вбачають їх в існуванні, крім змінюваних «означуваностей» (significance), незмінного значення (meaning) тексту, певного центру, «ядра», що притягує відповідні тлумачення [див. : 16; 25]. Ц. Тодоров, хоч і небезпідставно вважав, що автор «вислизає від нас, як і будь-який суб'єкт процесу висловлювання», наголосив на тому, що світ, який виникає в свідомості читача, «зовсім не є чимось суто індивідуальним, оскільки подібні конструкції виникають у найрізноманітніших читачів» [18, с. 76, 63]. У. Еко, стверджуючи, що кожна інтерпретація повинна наближати до тексту, пропонує навіть термін «надінтерпретація» на означення такого тлумачення, яке відводить читача вбік, у світ власних фантазій, і не має нічого спільного з самим текстом. А. Компаньон слушно зауважив, що такі пошуки «ядра» певною мірою реабілітують авторський фактор: «так звані антиінтенціоналісти виявляються насправді байдужими не тільки до того, що хоче сказати автор, але передусім до того, що означає текст» [10, с. 99–100]. Антиномію інтенціоналізм – антиінтенціоналізм дослідник знімає логічною операцією: питання про те, що означають слова, як би цього не заперечувати, пов'язане з питанням, що хотів сказати автор: навіть термін «інтенція тексту», створений задля максимального абстрагування від постаті автора, зберігає існування авторської інтенції, тільки позначає її не таким «підозрілим» терміном: «інтенція» тісно пов'язана зі свідомістю, а текст свідомості не має. Авторська інтенція – це інтенція в дії, тобто те, що автор «хотів сказати цими словами» [10, с. 99, 108, 111].

Ці спостереження знову ж таки спонукають провести паралелі до концепції О. Потебні. Адже ще задовго до згаданих щойно теоретиків український учений, з одного боку, наголошував, що заслуга художнього образу – в його гнучкості, в здатності збуджувати численні асоціації в реципієнта [15, с. 181–182], а з іншого, Потебня далекий від того, щоб абсолютизувати непорозуміння, що виникають між мовцем і його співрозмовником, зокрема між автором і читачем: «...як би там не було, наше слово впливає на інших. Воно встановлює між замкнутими в собі особистостями зв'язок, не ототожнюючи їх змісти, а, так би мовити, налаштовуючи їх гармонійно» [15, с. 307]. Отже, так чи інакше, але повертаємося до слова, яке завжди визначає напрям розуміння – чи це слово (відповідно до поглядів О. Потебні) відображає зв'язок з прикметами реальної дійсності, має речево-референтний характер, а відтак є словом-образом, словом-мікротвором, чи воно не має жодного безпосереднього зв'язку з реальністю і є довільним та випадковим (Ф. де Сосюр)³.

Водночас концепція Потебні має істотну особливість, про яку вже згадувалося вище. Якщо феноменологи та семіотики обмежували кількість інтерпретацій «об'єктивною структурою» чи «інтенцією тексту» (мови, письма), то для Потебні, як зауважив І. Фізер, «діахронна повнота означень залежить від національного світосприйняття і тому існує кінець можливих інтерпрета-

2 Принагідно зауважимо, що «літературознавчі протистояння» можна простежити навіть в образних висловлюваннях авторитетних поетів, які часто немовби розпочинають діалог-полеміку через століття. Якщо Стефан Малларме стверджує, що поет, який говорить, зникає, передаючи «ініціативу словам», то Вільям Шекспір наполягає на протилежному: «моє наймення в кожному слові озветься, як лиш доторкнеш».

3 З таких двох різних підходів до слова впливає нова суперечність: з одного боку, усвідомлення неможливості вмістити «в клітку слова» «суті світу» (за Б. І. Антоничем), а з іншого – усвідомлення себе «геслю слова» (з того ж автора), який за допомогою слова творить весь світ, тобто текст, у якому цей світ «народжується удесяте» – уже в сприйнятті читачів, тобто в комунікативному процесі.

цій...» [20, с. 6]. Такий погляд підтримує також І. Дзюба. У передмові до збірки літературно-критичних статей поета і літературознавця Володимира Базилевського «Лук Одиссеїв» К., 2005) він наводить тезу О. Потебні, що «зміст великих творів літератури – змінний суб'єкт за сталого предикату, і він зростає в історичному часі, хоч сам образ залишається незмінним» [5, с. 791]. Нова інтерпретація, таким чином, може руйнувати стереотипи, але не може бути необмеженою, бо на сторожі стоїть незмінне слово-образ.

Звідси випливає, що психолінгвістична теорія О. Потебні скерована в етнокультурний вимір. Це видно і з співвіднесення з теорією Вільгельма Гумбольдта, послідовником якого вважав себе український учений. Обидва дослідники виходили з того, що свідомість реалізується через мову. Але якщо німецький учений ототожнював мову і дух, спрямовуючи їх у сферу трансцендентного (за словами О. Потебні, «до вищого начала» [15, с. 67]), то український філолог був переконаний, що таке ототожнення є перепоною для з'ясування походження як мови, так і духу, бо прояви духу в тому розумінні, в якому вживає його Гумбольдт (духовне життя людини загалом), можливі і поза мовою (чуттєві образи дитини, оніричні сприйняття, умовні знаки математика тощо). Слово, на переконання Потебні, з'являється «для того, щоб вона (духовна діяльність людини) могла стати свідомою, і з'являється як додаток тоді, коли є вже інші умови переходу до свідомості» [15, с. 69]. Олександр Потебня не поділяв метафізичного підходу В. Гумбольдта про тотожність мови і духу. Він відштовхувався уже не тільки від категорій трансцендентного Канта і Гегеля, а й від досягнень експериментальної психології Й. Ф. Гербарта та Г. Лотце, що пізніше продовжив у розділі «Психологічні основи» свого трактату «Із секретів поетичної творчості» Іван Франко.

Метафізичну ідею Гумбольдта слово-дух Потебня переакцентував на аналогію слово-образ, спрямовану на контакт з видимим світом, виводячи звідси градацію рівнів міф-символ-метафора. Появу слова Потебня пов'язав з ознаками предметного світу і виводив звідти цілі лексичні гнізда, які формують мову як систему відображених у ній рис певної етнічної спільноти. «Мову можна порівняти із зором, – стверджував учений у праці «Мова і народність». – Подібно до того, як щонайменша зміна в будові ока і діяльності зорових нервів неминуче дає інші сприйняття і цим впливає на все світосприйняття людини, так кожна дрібниця у будові мови має давати без нашого відома особливі комбінації елементів думки» [15, с. 59]. Спілкування двох осіб, які розуміють одна одну, учений порівнює з двома різними музичними інструментами, де звук одного резонує на звук іншого, але не повторює його. Звідси випливає «парадокс, що кожне, навіть найповніше розуміння є водночас нерозумінням» [15, с. 256], оскільки діалог відбувається на межі своєї і чужої свідомостей. Цей драматизм спілкування відбувається і в межах одної індивідуальності, якщо людина розмовляє двома мовами. Переходячи з одної на іншу, вона змінює характер своєї думки, мовби переводить поїзд на інші рейки.

Якщо перевести цю аналогію з рамок діалогу індивідуальностей у простір спілкування культур, то драматизм поглиблюється. Тут уже вступає у дію не так спілкування, як домінування однієї сторони над іншою. На це виразно вказував О. Потебня у статті «Мова і народність», у якій ідеться про шкідливість денаціоналізації з виразним натяком на ситуацію у тодішній Росії: «Поширення культури одного народу на інші здається нам об'єднанням народів тільки доти, доки ми витаємо на холодних висотах абстракції» [15, с. 257]. Бо як спускаємося на грішну землю, то бачимо цілеспрямовану політику денаціоналізації. А «який сенс має денаціоналізація? Вона полягає у такому перетворенні народного життя, при якому традиція народу, закладена головним чином у мові, переривається або послаблюється до такої міри, що є лише другорядним фактором перетворення» [15, с. 270].

Драматизм епохи був драмою і для самого вченого. Він постійно змушений був переводити «поїзд» своєї свідомості з одних рейок на інші. Пишучи російською мовою, він досліджував переважно український фольклор, а коли в нього пробуджувався перекладацький потяг, гору брали звуки українського інструмента, і він перекладав рідною мовою «Одіссею» Гомера, – адже слово бере свої витoki з джерел етнічної самосвідомості, а література – мистецтво слова.

Відомий передусім як учений-мовознавець, О. Потебня пропонує свою концепцію слова, яка відіграла важливу роль у розвитку теорії літератури. Зрештою, подібна ситуація склалася також з ідеями Ф. де Сосюра, які, з'явившись у рамках загальної лінгвістики, стали відправним пунктом для низки теоретико-літературних та культурологічних досліджень ХХ століття. Наближаючись до слова з різних позицій і з різним інструментарієм, обидва учені не лише розпочали мимовільну полеміку між собою, а й спровокували появу численних методологічних перспектив, зі своїми співзвучностями і дисонансами, які ми схематично окреслили в цій статті і які, безумовно, потребують набагато ширшого і ґрунтовнішого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барт Р. Смерть автора / Ролан Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Ролан Барт; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косиков]. – М. : Прогресс, 1989. – С.384-391.
2. Барт Р. Удовольствие от текста / Ролан Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Ролан Барт; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косиков]. – М. : Прогресс, 1989. – С.462-518.
3. Барт Р. S/Z / Ролан Барт; [пер. с фр. Г. К. Косиков и В. П. Мурат]. – М. : УРСС, 2001. – 232 с.
4. Деррида Ж. О грамматологии / Жак Деррида; [пер. с франц. и вступ. ст. Н. Автономова]. – М. : Ad marginem, 2000. – 511 с.
5. Дзюба І. Розрада поезією / Іван Дзюба // Дзюба І. З криниці літ : у 3 т. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – Т. 1. – С. 790–798.
6. Дискусія (Ж. Іпполіт, Ж. Дерріда, Р. Максі, Л. Гольдман, С. Дубровські) [пер. з англ. М. Зубрицька] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицька]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 633–638.
7. Еко У. Надінтерпретація текстів / Умберто Еко; [пер. М. Зубрицька] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицька]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 549–563.
8. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден; [пер. с польс. А. Ермилов, Б. Федоров]. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.
9. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Ингарден; [пер. с польс. Н. Римська] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицька]. – Львів : Літопис, 2002. – С.176–206.
10. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Антуан Компаньон; [пер. с фр. С. Зенкин]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
11. Крістева Ю. Полілог / Юлія Крістева; [пер. з фр. П. Тарашук]. – К. : Юніверс, 2004. – 480 с.
12. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Жак Лакан; [пер. с фр. А. К. Черноглазов]. – М. : Гнозис, 1995. – 192 с.
13. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Зофія Мітосек; [пер. з польс. В. Гуменюк]. – Сімферополь: Таврія, 2005. – 408 с.
14. Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков / Чарльз Сандерс Пирс; [пер. с англ. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина, послесл. Сухачева В. Ю.]. – СПб. : Лаборатория Метафизических Исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. — 352 с.
15. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 616 с.
16. Серль Дж. Р. Перевернутое слово / Дж. Р. Серль; [пер. А. Л. Блинов] // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С. 58–69.
17. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / Фердінан де Сосюр; [пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко]. – К. : Основи, 1998. – 324 с.
18. Тодоров Ц. Поэтика / Цветан Тодоров // Структурализм: «за» и «против» : сб. статей / [под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова]. — М. : Прогресс, 1975. – С. 37–113.
19. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури / Данута Уліцька // Література. Теорія. Методологія / [упор. Д. Уліцька, пер. з польс. С. Яковенко]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 114–135.
20. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження / Іван Фізер. – К. : КМ Academia, 1993. – 112 с.
21. Фуко М. Археологія знання / Мішель Фуко; [пер. з фр. В. Шовкун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 326 с.
22. Фуко М. Що таке автор? / Мішель Фуко; [пер. з англ. М. Зубрицька] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицька]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 598–613.
23. Шкловский В. Потебня / В. Шкловский // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. I. – Петроград, 1919. – С. 3–6.
24. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches. Scholars. Terms / [ed. by I. Makaryk]. – Toronto-Buffalo-London : University of Toronto Press, 1993. – 656 p.
25. Hirsch E. D. Objective Interpretation / E. D. Hirsch // The Norton Anthology of Theory and Criticism / [ed. by V. B. Leitch]. – New York; London : W. W. Norton&Company, 2001. – P. 1684–1709.

УДК 82.09

*Мар'яна Лановик, професор,
Зоряна Лановик, професор,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОСПЕКЦІЇ У ПРАЦЯХ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

У статті аналізуються теоретико-літературні концепти у працях Г.Сковороди. Зокрема вказується, що у процесі аналізу біблійних текстів Сковорода виробив чітку семиотичну концепцію, термінологічно окресливши і розмежувавши поняття символу, знака, емблеми, вказав на особливості біблійних архетипів, великою мірою випередивши семиотичні теорії ХХ ст. У такому ж ракурсі простежено паралелі осмислення процесу інтерпретації Сковороди у суголосності з теоріями герменевтичного кола, філософії тотожності, концепту лабіринту, деконструктивістськими теоріями відносності центру/периферії, ризому та ін.

Ключові слова: Сковорода, Біблія, текст, інтерпретація, теорія, семиотика, смисл

В статье анализируются литературно-теоретические концепты в трудах Григория Сковороды. В частности утверждается, что в процессе анализа библейских текстов Сковорода разработал четкую семиотическую концепцию, терминотически определил и разграничил понятия символа, знака, эмблемы, обратил внимание на особенности библейских архетипов, предначертал семиотические теории ХХ в. В таком же ракурсе проводятся параллели осмысления процесса интерпретации Сковороды в соответствии с теориями герменевтического круга, философии тождества, концепта лабиринта, деконструктивистскими теориями относительности центра / периферии, ризомы и др.

Ключевые слова: Сковорода, Библия, текст, интерпретация, теория, семиотика, смысл

The article deals with the theoretical literary concepts in the works of Grygorij Skovoroda. It is pointed that in the process of the biblical texts analysis Skovoroda had developed legible semiotic concept, terminologically defined and differentiate between symbol, sign, emblem, outlined the peculiarities of biblical archetype, outstripped semiotic concepts of the 20th century. Parallels between Skovoroda's understanding of the process of text interpretation with the theories of hermeneutical circle, philosophy of identity, labyrinth concept, deconstruction theories of centre / margins relativity, rhizome etc. are traced in the same focus.

Key words: Skovoroda, Bible, text, interpretation, theory, semiotics, sense

Творчість Григорія Сковороди – надзвичайно багатогранне і неоднозначне явище. Його новочасна рецепція ускладнена не лише відчутною часовою віддаленістю, а й суперечностями доби, в яку він жив. Хитросплетіння епохи Бароко із притаманним для неї поєднанням рис античності, середньовіччя, ренесансу, маньєризму й передчуттями «нової доби», яскраво презентовані у тогочасній мові творів, викристалізованого стилю. Summa barroca постає як складне нашарування християнства, міфології, містики, ірраціоналізму, іронічності, парадоксальності, антитетичності, що на рівні тексту виявляється в ускладненій художній образності через широке використання алегоризації, метафоричності, емблематики, символіки, ієрогліфічності, гри контрастів, ефектів світлотіні, відтак – посиленої драматичності, експресивності, чуттєвості, розмивання меж між реальним та ірреальним. Ці ознаки, а поряд із ними – універсальна барокова ейдетика, залучення елементів готики, середньовічних гербаріїв, лапідаріїв та бестіаріїв, рис гри, низової/сміхової культури, естетизації потворного задля увиразнення прекрасного та ін., створюють відчуття неоднозначності і тексту, який у собі щось приховує, і самого буття, дають можливість досягнути ефекту, що видиме, явне, присутнє криє в собі щось неословлене, недомовлене, що за ним захована якась інша завуальована паралельна дійсність, яка доступна тільки для посвячених та

втаємничених у неї. Створені на цьому тлі та збагачені найяскравішими виявами барокового світогляду твори Григорія Сковороди щоразу поглиблюють своє поліфонічне звучання, адже із кожною новою розвідкою (а таких на сьогодні є кілька тисяч), із кожним новим етапом дослідження його доробку виявляються нові зв'язки чи перегуки ідей українського мислителя зі сформованими у різні часи і в різних культурах філософськими/богословськими системами, школами чи течіями – і в Україні, і за її межами.

Твори Григорія Сковороди як високоосвіченої людини своєї епохи виявляють багатогранність і широту його світогляду. Тісний зв'язок його мислення із працями філософів та богословів попередніх епох дає підстави говорити про те, що у його текстах виявляється спадкоємність ідей, багатство й поліплосинність яких здається невичерпним. Узагальнюючи пошуки багатьох учених у цьому річизі, один із найавторитетніших сучасних знавців творчості Г.Сковороди професор Леонід Ушкалов у своїх працях, а особливо у розлогіму бібліографічному посібнику-путівнику «Григорій Сковорода: семінарії» [13] вписує ім'я українського мислителя у загальноєвропейську традицію біблійної герменевтики й есхатології, зокрема простежуючи в його працях відлуння учень Олександрійської богословської школи (Климент, Орігена, Філона), традицій патристики (Діонісія Ареопагітського, Івана Дамаскіна, Євагрія Понтійського, отців-каппадокійців), західного богослів'я (Аврелія Августина, Ніколая Кузанського, Томи Аквінського, Франциска Асизького), ідей німецької містики (Ангела Сілезія, Валентина Вайгеля, Майстера Екгарта, Себастьяна Франка, Якова Беме), суголосність окремих думок із творами античних (Езоп, Плутарх, Вергілій, Гораций, Овідій) авторів; а також осмислює його творчість на тлі тривалої історії давньої української літератури, діячів Києво-Могилянської академії, сучасників філософа, його вагомий вплив на релігійні, філософські, художні, культурно-естетичні погляди наступних поколінь.

Незважаючи на різновекторність досліджень Сковородіани, новочасні філософсько-літературознавчі методики дають змогу віднаходити у доробку цієї непересічної особистості ще не розкриті, раніше не оприявлені грані. На нашу думку, нові перспективи відкриває осмислення концептів теорії літератури, запропонованих українським письменником у своїх працях. Усупереч тому, що немало дослідників писали про Григорія Сковороду як про «філософа без системи» [18, 171], цілісне прочитання усього на сьогодні відомого корпусу його творів дає підстави говорити про те, що низкою окремих сформульованих ним постулатів український любомудр випередив свій час більше, ніж на століття.

Однією з основних теоретичних площин у працях Сковороди є **семіотика**. Твори «любителя Священної Біблії», як неодноразово називав себе український філософ, наскрізь пройняті біблійною образністю та цитацією, що дало підставу Д.Чижевському розглядати доробок Сковороди як «коментар та інтерпретацію Святого Письма». Семіотична концепція філософа цілком уписується в контекст традиції його попередників, зокрема корелює із явищем прообразності [19] як частиною семіотичної системи літератури українського бароко [20].

Знаковість мислення і письма є визначальною рисою більшості тогочасних авторів, однак *вчення про знак* і розуміння цієї знаковості було цілісно викладено значно раніше – вже у «Логіці» М.Козачинського. Тут знак постає «предметом, котрий, будучи сприйнятий іншою людиною, вказує на іншого предмета, але ця передача може відбутися при усвідомленні знаку тим, до кого той відсилається, отже ставиться постулат знаків-символів, природних і штучних і неправильних, що веде до натякової поетики подвійного чи потрійного читання тексту, прообрази тут грають свою роль. Знаки бувають пригадувальні, вказівні, передбачувальні, умоглядні, практичні, звукові – через слово – і незвукові (письмо і жест)» [20, 403].

Бог промовляє до людини знаками – через творіння та сакральні тексти, і Біблія є ключем для інтерпретації цих прихованих сенсів. Естетичною основою художнього письма у добу бароко була традиція міметизму, згідно з якою автор мав наслідувати або природу, або зразки кращих авторів – його попередників (взірцевих текстів). Сковорода у своїх творах, практично, поєднує ці дві настанови, акцентуючи, що *natura* і взірцеві тексти, взаємовіддзеркалюючись, промовляють те ж саме, бо у них є спільне джерело – божественний Logos.

В усьому, що написав мислитель, відчувається підпорядкованість такій інтенції, однак спеціально цій меті присвячено кілька ключових творів з його доробку, що формують єдиний інтерпретативний корпус із безліччю паралельних місць не лише з біблійних книг, а й кожна щодо інших праць філософа: «СВМФОНІА, наречення Книга Асхань о Познаніи Самаго Себе», «БЕСѢДА, наречення Двое: о том, что Блаженным быть легко», «ДІАЛОГ или Разглагол о Древнем Мірѣ», «Кольцо», «РАЗГОВОР, называемый Алфавит, или Букварь Мира», «КНИЖЕЧКА, называемая SILENUS ALCIBIADIS. Сирѣчь ИКОНА АЛКІВІАДСКАЯ», «КНИЖЕЧКА о Чтении Священнаго Писания, нареченная ЖЕНА ЛОТОВА», «Діалог, Имя Ему: Птоп Змін». Вони, як і сума

біблійних книг, підпорядковані принципу «Если кто одну из них знает, то знает все» [9, 296]⁴. У них Сковорода інтерпретує сенси Біблійних текстів, намагаючись проникнути у проблему їх взаємодії та здатності через цей синкретизм виражати приховані вищі істини, і водночас демонструє шляхи осягнення цього тайнопису людиною. Відповідно ці твори стають стрижневими щодо розуміння окресленої мислителем семіотичної системи аналізу.

Відтак основні художньо-поетичні засоби, якими послуговується Григорій Сковорода у своїх творах, мають таку ж знакову природу, як і в книгах Святого Письма, яке він наслідує. Найпоширенішими тут постають метафора, алегорія, ієрогліф, емблема та символ, останній із яких набуває універсального значення, особливо з огляду на його внутрішній зв'язок із трансцендентним та ключовою властивістю набувати ознак містичного [6].

Сам філософ у листі-передмові до приятеля Панаса Панкова, якому присвячені «Басни Харьковскія», писав: «Ни одни Краски не изъясняют Розу, Лілію, Нарцисса столь живо, сколько благолѣпно у них образует невидимую Божию ИСТИНУ, Гѣнь Небесных и Земных Образов. Отсюда родились ИЕРОГЛИФИКА, ЕМБЛЕМАТА, SYMBOLA, Таинства, Притчи, Басни, Подобия, Пословицы... Они не что суть, как Образы, прикрывающіи, как Полотном, Истину... Царица БІБЛІА из тайно-образующих Фигур, Притчей и Подобий есть Богозданна... Изобразить, приточить, сподобить значит То же» (С.155). В «Іконі Алквіадській», повертаючись до теоретичного окреслення термінів ИЕРОГЛИФИКА, ЕМБЛЕМАТА, говорячи про «Фигуры, заключающія в себѣ тайную силу», «Вѣчности Фигуры» (С.753), вказує на їх біблійні вияви: «Чудеса, Знаменія, Путіе, слѣды, сѣнь, стѣна, Дверь, Оконцо, Образ, Предѣл, Печать, сосуд, мѣсто, дом, Град, престол, Херувим... и протчая... Сей есть природный Штиль Библии! Историческою или Моральною Лицемерностью так соплетъ фигурыи Символы, что иное на лицѣ, а иное в сердцѣ. Лицо, как шелуха, а сердце есть зерном... Сама Ея о фигурахъ рѣчь дышетъ Гаданій Мраком, ... заключаетъ в Узлѣ своемъ Монументъ сладчайшій Вѣчности, какъ Корка Зерно, а Перлова Мать Жемчужину, и какъ Луна Солнечный Свѣтъ отдаетъ по всей землежности своей» (С.742-743).

Згодом у творі «Кольцо» Сковорода детально і цілісно окреслив семіотичну систему тлумачення сакральних текстів, означивши дотичну термінологію: «Древніи мудрецы имѣли свой языкъ особый, они изображали мысли свои образами, будто словами. Образы тѣ были фигуры небесных и земныхъ тварей, напримѣр, Солнце значило истину, Кольцо, или змій, в кольцо свитый, – вѣчность. Якорь – утверждение или совѣт. Голубь – стыдливость. Птица бусел – Богочтенье. Зерно и сѣмя – помышление и мнѣніе. Были и вымышленные образы, напримѣр, Сфинкс, сирена, феникс, семиглавый змій и прочая... Образ, заключающій в себѣ тайну, именовался по-еллински «ЕМВАНМА, ЕМБЛЕМА, т.е. вкидка, вправка, будто в перстень алмаза... А естли такихъ фигуръ сложить вмѣстѣ двѣ или три..., тогда называлось СΥΜΒΟΛΟΝ, CONJECTURA по-римски; по нашему бы сказать: скидка, сметка...» (С.576). Усі ці «тайно образующія вѣчность фигуры бывали у древнихъ вырѣзываемы на печатяхъ, на перстняхъ, на сосудахъ, на таблицахъ, на стѣнахъ храмовъ; по сей причинѣ названы ИЕРОГЛИФИКА (Hieroglyphica), т.е. священная скульптура, или рѣзьба, а толкователи названы ИЕРОФАНТЕС – священноавители, или Mystagogi – тайноводители» (С.577). Особливого прояву ця знаковість досягає у Святому Письмі: «...Библия есть Богомъ создана изъ священно таинственныхъ образов. Небо, луна, Солнце, звѣзды, вечер, утро, облак, дуга, рай, птицы, звѣри, человекъ и прочая. Все сіе суть образы высоты небесной премудрости, показанной Моисею на горѣ; все сіе и вся тварь есть стѣнь, образующая Вѣчность» (С.577).

Ця ідея перегукується із висловленою в «Алфавіті» думкою про те, що древні автори віддавна «не-вещественное Естество Божіе изображали тлѣнными Фигурами, дабы не-видимое было видимым, представляемое Фигурами Тварей» (С.690), а в «Іконі Алквіадській» – що «вся тварь есть то Поле слѣдовъ Божіихъ», серед яких «лежит и востаетъ пресвѣтлая Истина» (С.732); «Бог всю тварь здѣлалъ Славы своея фигурами» (С.745). У Писанні все «такъ закрыто фигурами, и образами такъ запечатлено», що без ключа розуміння неможливо осягнути закладених у ньому значень, «взойти в Божественное понятие» (С.585), «чувствовать разум, соблюдаемый в сихъ фигурахъ» (С.591), осягнути «сего тайнопишимаго Божественнаго ЗАКОНА» (С.653).

Усі ці знаки-фігури є іконічними, тобто образами, однак такими, для яких ключовою і найпосутнішою характеристикою є їхня символічність / знаковість. Сковорода обгрунтовує дво-

4 Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За ред. проф. Леоніда Ушкалова. – Харків – Едмонтон – Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. – 1400 с. Тут і надалі посилаючись на це джерело вказуємо у дужках номер сторінки. При цитуванні зберігаємо авторський правопис і стиль написання.

шаровість та трискладову природу *художнього образу*, поділяючи його на «образ простий», «образ образуючий» та «образ образуемый» – відповідно – матерія, вираження, значення; «хлґб простий, хлґб образуючий и хлґб ангельській»; природне небо («небо простое») – небеса («небо образующее») – небеса небес («небо небесе») (С.604). Д.Чижевський цю триєдність коментує так: «У кожному символі – три шари буття: 1) просте, голе буття; 2) буття, що зображує (так би мовити, «буття в функції зображення»), та 3) захований сенс образу. Пробитися, продертися крізь символи – значить «розділити», «відрізнити», «розв’язати» різні шари буття, «розгадати завдання, проблему...» [18, 190]. Окреслюючи ці концепти Скворода став предтечею не лише теорії художнього образу О.Потебні, а й подвійної природи знака Ф.де Соссюра.

Символ, як і дійсність, є дуальним: він водночас і виявляє/означає, і приховує. Природу символу і Писання Скворода ілюструє образом Сфінкса, ім’я якого означає «зв’язок або вузол» (С.461, 571-572, 646, 688), за зовнішньою оболонкою якого криється вищий сенс; тому він постає вмістилищем захищеної загадки-таємниці, розгадка / розв’язка якої є життєво важливою для кожної людини. Він же є і таємничою пташкою Фенікс, яка відроджується із попелу. Це передбачає розуміння таємного: «Разумґть же значит: сверх виднаго предмета провидґть Умом нґчтось невидное, обґтованное видным... Сіе-то есть хранить, наблюдать, примґчать, сирґчь при извґстном понять безвґстное, а с предстоящаго, будто с высокой Горы, Умный Луч, как праволучную стрґлу в мґть, метать в отдаленную Тайность. Отсюда родилось слово СИМВОЛ» (С.440-441); «Символ составляется из фигур двоих или троих, означающих тлґнь и Вґчность» (С.742).

Розгорнутою ілюстрацією природи символічного знака в українського філософа стає й образ силена, який винесено у заголовок одного із його трактатів: «КНИЖЕЧКА, называемая SILENUS ALCIBIADIS». В.Шевчук пояснює появу цього образу так: «Силени – це смішні скульптурки сатирів, супутників бога Діоніса; вони склалися з двох частин у формі футляра, всередині були порожні й ставали сховищем для коштовних речей чи зображень богів» [21, 102]. Будучи зовні жартильвим, силен приховував у собі серйозні та величні речі.

Ключове значення у цій системі мають *архетипи* (Скворода їх означає також як археобрази, «суть образы присноущія Божія», С.583, «тґнь СУЩАГО», С.584, «фигуры Божіи», «знаменія» С.584), які є нечисельними і виконують функцію основного структуруючого чинника. Їм підпорядковані віце-фігури (С.946, хоча в «Іконі Алквіадській» віце-фігури ототожнюються з архетипами, С.750), віце-образи або ж голови – у сенсі заголовкового узагальнення, яких у Біблії є значно більше, і які є копіями-втіленнями археобразу. Особливість їхньої символіки полягає у багатозначності кожного символу. Так, фігури можуть бути «фігурами фігур», через них ми спершу приходимо до основної фігури – архетипу. Ці фігури також окреслено як антитипи, зважаючи на їхню дзеркальну природу: «сирґчь вмґсто Главныя ФИГУРЫ поставленна иная» (С.946). Вони – немов безліч дзеркал, що оточують центральний археобраз, є його безліччю відображень, тіней, і водночас як «частицы разбитаго Зеркала Едино всґ Лице изображают» (С.802). Тому кожен образ, як уламок великого дзеркала, віддзеркалює усю цілість.

Так, базуючись на вченні представників ранньої патристики, Скворода виробив власну цілісну архетипну теорію, яка більше, ніж на століття випереджувала подібні архетипні теорії К.-Г.Юнга та Н.Фрая. Оскільки думки зображаються «фігурами букв» (С.600), які роблять із невидимого видиме, то кожен такий образ, за Сквородою, постає окремим ієрогліфом, літерою божественного алфавіту, написаного на скрижальях кам’яних та на скрижальях серця, які можна побачити лише внутрішнім зором. Алфавіт як принцип структурування сенсів за певними законами та як принцип впорядкування світу винесено в заголовок «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира», а філософ на одному із небагатьох своїх зображень тримає у руках «Букварь мира», тим самим вказуючи, що відчитування знаків, з яких складається алфавіт світу, та поєднання сенсів – є вченням, якого слід вчитися, як за Абеткою (подібного сенсу набувають й інші суголосні книги, як-от «Алфавит духовный» Ісаї Копинського чи Дмитра Туптала, «Алфавит собранный...» Івана Максимовича та ін.).

Безкінечна множина зв’язків між літерами-знаками створює потенційно безконечне число значень (у сучасному розумінні – поле інтертекстуальності), яке, утім, теж чітко структуроване та регламентоване іконічними та семіотичними законами. Філософ не вважав ці знаки-символи, як і слова, складені за їх допомогою, статичними. Кожне слово виявляється плинним і мінливим, завдяки чому в різних контекстах має здатність набувати цілком різних значень. Цим ще раз утверджувалася думка про нетотожну тотожність, коли одне і те ж означає різне, однак постійно готове перетворитися в одне і те ж: «Один і той же знак може мати багато значень, так само як багато знаків – одне значення. Оскільки знак – ніщо у порівнянні зі значенням, а значення, яке

філософ розкриває в усьому суцюзму, ведуть до сакрального ядра його концепції і до її опорних точок, він значно частіше одне значення співвідносить із великою кількістю знаків, аніж приписує одному знакові велику кількість значень» [10, 95]. Для можливості вибору точних сенсів та відчитування цього тайнопису потрібно володіти законом пізнання, який «вмѣсто Ключа ко всему предвручѣтся» (С.647).

Подальша знакова система вибудовується таким чином, що між архетипом / археобразом – віцефігурою – образами-копіями зберігаються постійні зв'язки, які значеннево знову ж таки спрямовані до божественного *смыслового центра*, «к намѣренной точкѣ» (С.600), «как стрела магнитная в одну сѣверную точку устремляет взор свой» (С.569).

Ці думки про відшукування єдиного центру як основи перегукуються із подібними, висловленими в інших трактатах і діалогах: усі символічні образи спрямовані до певного першопочатку, який є Корінь, Зерно, Серце, «самая Нужнѣйшая надобность, ...Предѣл, Черта и Край», «главнѣйший и надежнѣйший Пункт» (С.513), «Началом и Источником» (С.518), і водночас виявляється «циркульним центром», основою усіх фігур, де всяка «окружность зависит от Своего Центра, предваряемая оным» (С.594).

Такий центр у кожній інтерпретації є точкою відліку, без якої розуміння неможливе. Цей зв'язок, за термінологічними означеннями Сковороди, структурується як основа, пункт та ланцюг значень, що з нього випливає: «...дѣла в Вѣрѣ, Вѣра во Истинѣ, Истина в Вѣчности, Вѣчность в Нетлѣнїи, Нетлѣнїе а Началѣ, Начало в Богѣ» (С.741). Процедура аналізу та осягнення тексту відбувається на основі вибудовування цих рядів від початку, який безначальний, до кінця, який безконечний. Крізь біблійну ідею Бога, який є Альфа і Омега – Початок і Кінець (С.649) та замкнутого кола вічності, інтерпретація Святого Письма набуває ознак *герменевтичного кола* і замкнутого руху: «НАЧАЛО и КОНЕЦ есть то же, что БОГ или ВѣЧНОСТЬ... Все в неограниченных своих нѣдрах вмѣщает, и не Ей что-либо, но Она всему Началом и Концем. Начало и Конец есть... то же... В ней так, как в Кольцѣ: первая и последняя Точка есть та же, и гдѣ началось, там же и кончилось... Все предваряет и заключает...» (С.735-736).

Такий підхід суголосний з розробленим у романтизмі (особливо Фрідріхом Шлегелем) поняттям естетичного цілого та циклічним методом у філології. Чи світ, чи художній твір, чи будь-який витвір людського духа, – на думку Шлегеля, – повинен сприйматися за цим принципом. Поняття цілісності обґрунтовується в руслі логічного процесу, проєктованого філософією тотожності на всі явища. Пізніше цей процес був зафіксований у відтворюючій конструкції Фрідріха Аста: ціле існує вже в дівінації чи передчутті, поки пізнання одиничних речей не сягає усвідомлення живої єдності у всіх проявах. Відак Аст сформулював ідею «герменевтичного кола», згідно з якою будь-яка частина є образом цілого, яке водночас задане в кожній його частині. До речі, і Д.Чижевський, окреслюючи специфіку діалектичного мислення Сковороди, поряд із антитетикою та символізмом, як ще одну визначальну ознаку його філософії називає «*принцип коловороту*» [18, 171].

Вибудовані під час інтерпретації образні ряди є лише фрагментами цілого, але вони також не залишаються незалежними, адже пов'язані між собою, як вулиці великого міста – багатьма провулками та перехрестями в «премудром Ея и все сохраняющем Міростроительстве». До цього долучається наскрізне для різних творів поняття *модели* (у Сковороди – чол.роду – моделю), яка у Божій премудрості скріплює між собою сенси: «Она [премудрость] весьма похожа на искуснѣйшую Архитектурную Симметрію, или Модель, который по всему Матеріалу нечувствительно простираясь, дѣлает весь Состав крѣпким и спокойным, всѣ прочія приборы содержащим... Если, напримѣр, какая-то Фамилія, или Город, или Государство по сему Моделю основано и учреждено, в то время бывает он Раем, Небом, Домом Божиим и прочая» (С.216).

Модель і копії пов'язані між собою так, як внутрішнє і зовнішнє, як віддзеркалення людини у «Сотни Зеркал Вѣнцем» (С.481), як яблуна та її тіні в різні пори дня і року; як печатка та її безліч відбитків на всіх рівнях буття світу і буття тексту: «Тысяща единообразных Печатей заключается в одной такой же, а одна расходится в Тысящу, и един Скудельный Модель сокрылся в Десяти Тысящах Сосудов» (С.478). Так одне яблучне зерно ховає в собі не тільки дерево із його корінням, кронами і плодами, а «безчисленныя Садов Милліоны. Дерзаю сказать: и безчисленныя Міры» (С.480); «Оно собою ничто, но внутрь великое утаивается» (С.596). Святе Писання є водночас начерком майбутнього світу: «Библия нам от предков наших завѣтом оставлена, да и сама она есть завѣт, запечатлѣвшая внутрь себе мир Божій» (С.573). Відтак на основі цієї моделі творяться не лише окремі предмети, а й часи і віки.

Віце-фігури як зовнішні прояви внутрішнього відіграють при цьому роль ключових слів, смислових вузлів («то есть Узол и Тайный значок», С.314; «из множества таковых образов сплета-

ється історія, будто корзинка или коробочка, вмѣщающая снисхожденіе неместимаго», С.592; «рыбарская мрежа, Божественная фигура, Богословская плеть, я думаю, одно и то же», С.595). Автор порівнює їх із камінцями на рибальській сіті, до якої він уподібнює усю мережу значень. У межах цієї мережі зв'язки між її частинами настільки стійкі та наскрізні, що образи мають здатність мовби «перетікати один в одного»: «А Слово мое и Истина, Судьба и Милость, и Имя мое – все то Одно» (С.315). Так, Божа Премудрість є одночасно Образ Божий, Слава, Світло, Слово, Порада, Воскресіння, Життя, Шлях, Правда, Мир, Доля, Оправдання, Благодать, Істина, Сила Божа, Ім'я Боже, Воля Божа, Камінь Віри, Царство Боже (С.218), а також довгота життя, Дерево Життя, Віра, Правда, Мир, Молитва, Багатство и Слава та ін.; Вода = Ріка = Мовлення = Думка = Слово = Серце (С.292). Усі вони містяться один в одному, як коло в колі, як нашарування кіл в образі херувима (С.747). Сковорода у цьому зв'язку зазначав: «Вся Библия есть Узел и узлов цепь. Вся в одном узлѣ и в тмах тем узлов... По щазам сих узлов ходит неизслѣдимая Божія Премудрость... Самый послѣдний голосок или слово дышет СМВОЛОМ или зависит от него...» (С.604). В цьому аспекті інтерпретативна метода Г.Сковороди випереджує модель «герменевтичних гнізд» Й.Г.Дройзена, окреслену як «принцип нагромодження герменевтичних кіл»: до герменевтичного кола Аста-Шляєрмахера, що забезпечує зв'язок між частинами та цілим, додаються кола, які утворюють єдність між минулим та теперішнім, між часом та місцем дії, між психологією та вчинками, між ідеями, що взаємодіють у тексті та ін. Усі ці кола пов'язані між собою, взаємонакладаються, створюючи мережу взаємозв'язків та взаємовпливів.

Смислові вузли з'єднують різнотипні чи різноспрямовані лінії чи ряди значень («плетень образов и фигуральныи узлы», С.584). Ідею розгалуженої системи посилюють у Сковороди апорії як «фігури коливання», які втілюють ситуацію вибору. Її супроводжує часто згадуваний образ «разнопутій», що може прочитуватися і як проблема морального вибору, і як проблема вибору шляху текстового тлумачення / конфлікту інтерпретацій (в обох випадках і одне, й інше перебуває в межах дихотомії правильно – неправильно): «Се уже слышали мы – о двоих началах, о двойном родѣ Ангелов и человекѣков, о двоепутіи человекѣческой жизни... от сих же Источников раждается двойной вкус в Библии: Добрый и Лукавый, спасительный и погибельный, ложный и Истинный, Мудрый и Безумный» (С.461). «Библия не к сим улицам, а только чрез сіи улицы ведет тебе в Горнія страны и Чистый край... и исходит к вѣчному» (С.794). Для тлумачення важливий відсторонений погляд, щоби щось пізнати чи зрозуміти (у тому числі й текст), слід «вийти на Гору Видіння Божого» (С.258), щоби наче згори бачити усю мережу можливих ланцюгів значень, смислових ланцюгів та зв'язків між ними, шляхів їх інтерпретації та систематизації.

Так облюбований бароковими авторами образ лабіринту стає не лише ілюстрацією чи моделлю світу (як це було у Я.А.Коменського [4]), а долучається до викристалізованої у Сковороди концептосфери: «Рѣч Библии подобна Азіатской Рѣчѣ, именуемой Меандер. Сказуют, что Рѣчка тая по самых прекрасных мѣстах протѣкает, но теченіе ея вьется, как Змій, а заплугивает ход свой, как Хоромы Лабиринт» (С.327).

Окресленням можливості конструювання складної «Удивительнѣйшей Систем Системы», де людина вже є складним механізмом взаємодій різних органів, однак постає частиною «Економії крошечнаго мира нашего, как в маленких Лондоских Часах», який своєю чергою є частиною ще більшого світу світів (С.513), Сковорода упритул підійшов до розуміння та окреслення буття як *семіосфери*, яку у ХХ ст. осмислив Ю.Лотман [Див.7]. У концепції Сковороди ця система систем складається із безлічі нашарованих дискурсів: «Взглянем теперь на всемірный Мір сей, ... как на прекрасный Рай из безщетных Вертоградов, будто вѣнец из вѣночков, или Машинище, из Машинок составленный. А я вижу в нем единое НАЧАЛО так, как един ЦЕНТР и един умный Ціркул во множестве их... Мір сей границ не имеет...» (С.737-738). У цій цитаті, як і в багатьох подібних твердженнях Сковороди, у сконцентрованому вигляді присутні ідеї деконструктивістів, зокрема Жака Дерріди, згідно з яким інтерпретативний простір тексту безмежний, а центр може міститися у будь-якій його точці.

Оскільки Всесвіт, світ людини та символічний світ Біблії взаємовіддзеркалюють один одного, то ці концепти виявляються спільними для них усіх. Відтак лабіринт одночасно вказує і на Боже місто – Град Божий, небесний Єрусалим, і на світобудову, і на людське життя, і на текст Письма: «Сей многоразличный плетень образов и фигуральныи узлы именуются в Библии знаменія и чудеса» (С.584). Лабіринтом є і «потоп мови» (С.436). Кількість розгалужень помножується до безконечності з огляду на багатозначність можливих шляхів інтерпретації. На це свого часу неодноразово вказував ще Д.Чижевський: «У Сковороди поняття ніби жевріють тільки, дримають під покривом образів та символів. Кожен символ (як це було і в досократиків) не має у нього

твердого, певно усталеного, різко обмеженого значіння, а має певну множність значінь, межі значности яких почасти сумежні одна з одною, почасти перехрещуються, почасти цілком ріжні» [17, 37]; «Для нас часто важко розшифровувати, розв'язувати символічні загадки, що нам ставить такий стиль думання... ні одного символу не можна розв'язати «однозначно», себто в якомусь одному певному сенсі» [18, 188]; і згодом – «символи... є іноді багатозначні: всі вони говорять про відношення чогось внутрішнього, чогось глибшого до поверхні – говорять у загальній формі, й тому піддаються різній інтерпретації» [18, 283].

Розгалужена мережа значень існує не в одній площині, а пронизує безліч смислових рівнів у просторі та часі. Сковорода уподібнює її до рибальської сіті та мережі (С.436), до райського дерева (С.221), до «священнішого Лабіринту» (С.436), до великого виноградного грона («пребогатий грозд»), яке зірвали Ісус Навин і Калев в Обіцяному Краї: «Сколько виноградных ягод, столько шариков, сколько шариков, столько узлов, заключающих в себе Сладчайший Божества муст, Веселящий Сердце, при котором пирует небесный Учитель со ученики своими» (С.605).

Як бачимо, Сковорода у межах термінології тогочасного філософського мислення окреслив *концепцію ризоми*, що цілісно розгорнули науковці (Ж.Дельоз та Ф.Гваттарі, «Ризома», 1974 р.) лише у ХХ столітті. На сьогодні ризома (від фр. rhizome – кореневище) пов'язується із виходом за межі традиційної бінарності чи лінійності, вказує на «позаструктурний, неієрархічний, нелінійний спосіб організації цілісності...», що зберігає відкриту можливість для іманентної рухливості» [8, 322]. Сюди також долучаються фактори нестабільності, нонфінальності, «можливість безмежної кількості трансформацій, плюральності при збереженні відносної цілісності», коли «будь-яка фіксована точка постійно вислизає, розгалужується, поєднується з іншими, витворює нові миттєві поліморфні структури, гальмується, посилюється, розривається, породжує сенс і відразу його втрачає, завжди буває нонфінальною, встановлюється завдяки нонселекції. Щомиті кожен елемент ризоми непередбачувано пов'язується з будь-яким іншим, витворюючи з ним тимчасове плато її пульсаційної конфігурації... Динаміка нелінійних структур відбувається за принципом зв'язку та гетерогенності, множинності, в яких розкриваються її творчі можливості, нові версії її буття» [8, 322-323]. У письмі це може виявлятися на рівні наскрізного інтертексту як стереофонічний потік наявних та прихованих цитат, як багатомірна множинність можливих шляхів та виходів (у тому числі й інтерпретативних). Цей підхід випереджує й розгорнуті у ХХ ст. у різних царинах науки *теорії поля*.

У Сковороди ризоматичними зв'язками пронизані усі сфери буття – іманентного, трансцендентного, текстового: площина простору (образи міста, безлічі вертоградів, райських садів, гір, моря і суші, гавані й миси доброї надії як пристанища усім мореплавцям); площина часу (різні пори доби, творчий тиждень, віки, Новий Вік, День Господній, експерименти з часом, зокрема біблійним, де для Бога один день немов тисяча років і тисяча років немов один день, час сліз і час сміху); сфери людських чуттів (запах, смак, зір, слух, дотик у різних їх виявах) та психологічних станів (щастя, страх, туга, задоволення, радість, смуток), різні види мистецтва (міжмистецька взаємодія), людської діяльності; предметна сфера та ін. «Так, – на думку Л.Софронової, – вибудовуються особливі коди культури, через які проводяться всі ідеї філософа... Коди культури розроблені надзвичайно детально, і в них криється багато того, що філософ хоче сказати про світ, людину і Біблію» [10, 385]. Усі ці коди перетинаються і переплітаються у взємоінтерпретативних схемах: «День есть Малое Коло, обращаемое в 24 часа. Оно составляет Круги Вѣков и тысячи лет, как одна форма Милліоны Монет. Равный и примерный теченія бег обращает всѣ дни. И время, и мѣра, и движеніе сходное» (С.745).

Попри існування кількох тисяч різночасових українських та закордонних монографій і розвідок про самобутнього українського філософа, Григорій Сковорода на початку ХХІ століття залишається усе таким же, за визначенням В.Шевчука, «пізнаним і непізнаним Сфінксом», а його спадок – далеко не вичерпаним, не осмисленим. Кожне дослідження прояснює окремі сторони його вчення, залишаючи нерозкритими інші, не менш промовисті його грані. З точки зору семіотики цінним залишається переосмислений філософом досвід попередніх поколінь філософів та богословів, структурований і представлений у цілісній моделі світу, яка дорівнює ієрархії тексту, із якого ця модель постає. *Кожен* із його творів прочитується крізь призму теорії інтертекстуальності у системі «відкритого твору», у *кожну* нову добу, для *кожного* покоління пропонує нову гру-діалог із *кожним* окремим читачем. Увесь його доробок, у тому числі епістолярна спадщина, разом із науковими і художніми життєписами, безліччю легенд про мандрівного філософа, становить величезний метатекст, який щоразу розростається, оновлюється, переформатовується, живе за законами ризоми, що пропонує своїм читачам хитросплетіння образних ланцюгів, лабіри-

нти інтерпретативних «різнопуть».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Блюменберг Г. Світ як книга / Пер. з нім., передм., коментарі В.Срмоленка // Ганс Блюменберг. – К.: Лібра, 2005. – 544 с.
2. Гесс де Кальве Густав, Вернет Иван. Сковорода, український філософ // Український вестник. – 1817. – Ч.6.
3. Ковалинський М. Життя Григорія Сковороди // Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За ред. проф. Леоніда Ушкалова. – Харків – Едмонтон – Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. – С.1343-1386.
4. Коменський Я.А. Лабиринт света и рай сердца // Ян Амос Коменський. – Пер. с чешского В.Корчагина. пер. с лат. И.Маханькова. – М.: Из-во «МИК», 2000. – 320 с.
5. Лановик З. Hermeneutica Sacra. Монографія / Зоряна Богданівна Лановик. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 587 с.
6. Лановик З., Лановик М. Символ у поезії містичного // Поетика містичного. Колективна монографія / Упор. О.Червінської. – Чернівці: Чернівецький національний університет, 2011. – С.80-114.
7. Лотман Ю.М. Семиосфера / Юрий Михайлович Лотман. – С.-Пб: «Искусство-СПб», 2004. – 704 с.
8. Ризома // Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Автор-укладач Ковалів Ю.І. – Т.2. – К.: Видавничий центр «Академія», 2007. – С.322-323.
9. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За ред. проф. Леоніда Ушкалова. – Харків – Едмонтон – Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. – 1400 с.
10. Софронова Л.А. Три мира Григорія Сковороди / Людмила Александровна Софронова. – М.: Издательство «Индрик», 2002. – 464с.
11. Товкачевський А. Григорій Савич Сковорода // Українська хата. – 1913. – Червень. – С.350-362.
12. Ушкалов Л. Григорій Сковорода // Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За ред. проф. Леоніда Ушкалова. – Харків – Едмонтон – Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. – С.9-48.
13. Ушкалов Л. Григорій Сковорода: семінарії / Леонід Ушкалов. – Харків: Майдан, 2004. – 876 с.
14. Ушкалов Л. Про «вічну філософію» Григорія Сковороди // Леонід Ушкалов. Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури. – К.: Факт, 2007. – С.423-435.
15. Ушкалов Л. Світ українського барокко. Філологічні етуди // Леонід Ушкалов. – Харків: Око, 1994. – 112 с.
16. Ушкалов Л. Сковорода та Біблія // Ушкалов Л. Від бароко до постмодерну: есеї. – Київ: Грані-Т, 2011. – С.85-120.
17. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні // Дмитро Чижевський. Філософські твори у 4-х томах / під заг. ред. Василя С.Лісового. – Т.1. – К.: Смолоскип, 2005. – С.3-164.
18. Чижевський Д. Філософія Г.С.Сковороди // Дмитро Чижевський. Філософські твори у 4-х томах / під заг. ред. Василя С.Лісового. – Т.1. – К.: Смолоскип, 2005. – С.165-388.
19. Шевчук В.О. Прообразність у баченні Г.Сковороди // Валерій Олександрович Шевчук. Муза Роксоланська. Українська література XVI – XVIII. – Книга друга. Розвинене бароко. Пізні бароко. – К.: Либідь, 2005. – С.595-607.
20. Шевчук В. О. Явище прообразності в літературі українського бароко // Валерій Олександрович Шевчук. Муза Роксоланська. Українська література XVI – XVIII. – Книга друга. Розвинене бароко. Пізні бароко. – К.: Либідь, 2005. – С.393-405.
21. Шевчук В.О. Пізнаний і непізнаний Сфінкс: Григорій Сковорода сучасними очима: розмисли / Валерій Олександрович Шевчук. – К.: Унів. Вид-во ПУЛЬСАРИ, 2008. – 528 с.
22. Шевчук Т. На перехресті епох: антична література у творчості Григорія Сковороди / Тетяна Шевчук. – Ізмаїл: СМІЛ, 2010. – 360 с.

*Ігор Папуша, доцент,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

НАРАТИВНА ТИПОЛОГІЯ ФРАНЦА ШТАНЦЕЛЯ

Стаття присвячена осмисленню теоретичного, евристичного та методичного потенціалу теорії нарратива, запропонованої австрійським наратологом Францом Штанцелем. Розглянуто еволюцію та теоретичні основи нарративної типології Штанцеля.

Ключові слова: Франц Штанцель, теорія нарратива, нарративна типологія.

Статья посвящена осмыслению теоретического, эвристического и методического потенциала теории нарратива, предложенной австрийским нарратологом Францем Штанцелем. Рассмотрена эволюция и теоретические основания нарративной типологии Штанцеля.

Ключевые слова: Франц Штанцель, теория нарратива, нарративная типология.

The article deals with theoretical, heuristic and methods potential of Stanzel's theory of narrative. The evolution and theoretical basis of Stanzel's narrative typology is discussed.

Key words: Franz Stanzel, theory of narrative, narrative typology.

1. **Вступ.** Наприкінці XIX століття мистецькою формою нового століття почав сприйматись роман. Вперше проблему типології роману усвідомили саме в німецькому літературознавстві, про що свідчать праці Роберта Петша, Вольфганга Кайзера, Гюнтера Мюллера і Ебергарта Ламмерта⁵.

Найбільш важливим представником цього етапу розвитку теорії літературної естетики вважається Оскар Вальзель. Саме він поняттям форми літературного твору встановлює в теорії літературі методологічну рефлексію і розуміння історичної основи проблем, і деякі з них ще й досі залишаються невирішеними. Для Вальзеля літературний твір, як і будь-який інший твір мистецтва, керується власною внутрішньою логікою. При його вивченні потрібно зосередитися на вивченні форми та ігнорувати усі інші чинники, що не стосуються літератури. Дослідницька стратегія цього ученого полягала в тому, що він намагався віднайти „вищу математику форми і відкрити архітектуру мистецтва слова”⁶. Він мав на меті не просувати однобокий формалізм, а відновити справедливість стосовно форми. У працях його послідовників форма, формальний погляд на літературний твір, а відтак і його аналіз буде розумітися як аналіз структурний, який однак відрізняється від структуралістського, оскільки головною його метою є визначити складові частини твору, їх функції і спосіб їх поєднання в межах органічної цілості твору. Відтак літературний твір стає фокусом саме такого різновиду формального аналізу.

У Німеччині до обговорення проблем розповідної теорії спричинилися також праці Отто Людвіга і Фрідріха Шпільгагена, які зосереджувалися на проблемі романної техніки, проте значно більшим досягненням цього періоду стала праця Вальзерової учениці Кьоте Фрідеман «Роль розповідача в романі»⁷, що намітила перехід від дослідження романної техніки до аналізу формальної естетики. Надзвичайно важливо те, що Фрідеман розглядала роман не як окремий жанр, а як складову частину більш ширшого різновиду літератури - епічного жанру. Адже для усіх епічних творів спільним є присутність розповідача, який не співпадає з емпіричним автором. Це теоретичне розрізнення наратора і емпіричного автора є однією з найбільших досягнень розповідної теорії. Ці нововведення в термінологічній системі призвели до того, що нарація представлялася

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

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

7 Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. – Berlin, 1910.

відтепер як загальний термін для усіх епічних форм.

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

Ебергарта Ламмерта дехто з дослідників вважає продовжувачем ідей Мюллера, проте є й думки, що Ламмерт займав самостійну позицію, підтримуючи неморфологічні школи, зокрема у праці „Побудова розповідей”⁸ Учений заповнив прогалину у вивченні структури мистецтва розповіді. Він вважав, що у вивченні мистецтва нарації доти нічого не зміниться, доки не буде введено принципи і категорії, без яких неможливо буде характеризувати і класифікувати форми. Тільки за допомогою чіткого відділення історичних понять від типів (як аісторичних констант) можна буде сподіватися на успіх. Тому в теорії Ламмерта формальні питання мистецтва нарації ніколи не вирішувалися шляхом простого компілятивного переліку усіх форм, які історично склалися. Справжній місток від теорії роману до наратології в німецькомовному літературознавстві вдалося перекинути лише Францу Штанцелю, який у 1955 році опублікував працю „Типи розповідних ситуацій в романі”⁹, а у 1979 році випустив „Теорію нарацій”¹⁰.

2. **Мета цієї статті** – з'ясувати історичні корені і теоретико-методологічні підвалини Штанцелевої типології; розглянути, з яких елементів ця типологія сконструйована; побачити її евристичний потенціал, а також розглянути критику цієї типології, що з'явилася від часу її поширення.

3. **Ідея морфології.** Епіграфом до своєї узагальнюючої праці «A Theory of Narrative», що вийшла у англійському перекладі в Кембриджському університеті у 1982 році, Франц Карл Штанцель узяв слова Гете з мемуарів «Історія моїх ботанічних студій»: «Перший, кому б я хотів подякувати після Шекспіра і Спінози, є Лінней, що найбільше вплинув на мене». Адже свій ідейний початок типологія Штанцеля бере з того самого джерела, що й «Морфологія казки» (1928) Владіміра Проппа – від ботаніки Гьоте, який досліджував рослини, застосовуючи морфологічний підхід¹¹. У німецькомовному літературознавстві до нього також схилився Роберт Петш.

4. **Проблема медіації.** Штанцель приймає традиційне для європейської поетики розрізнення літератури на роди: лірику, епос та драму, однак робить з цього розрізнення наратологічні висновки. Особливо важливим для нього стала опозиція епосу та драми, оскільки лірика не репрезентує жодної історії. У той же час драма, хоча й подає історію, яка розгортається безпосередньо перед глядачем на сцені, не передбачає у цій історії фігури розповідача як посередника між історією та аудиторією. Із цих міркувань випливає також і те, що епос хоча й передбачає наявність історії, унаочненої за посередництвом наратора, сам цей наратор не завжди набуває втілення у ви-

8 Lämmert E. Bauformen des Erzählens. - Stuttgart: Metzler, 1989.

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

10 Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. - 1995.

11 Морфологічний підхід в широкому сенсі слова передбачає вивчення і систематизацію різноманітних форм живого світу. Ще у 18 ст. Карл Лінней запропонував систематику рослин, а Жан-Батіст Ламарк у 1809 році побудував систематику тваринного світу. Точка зору про те, що вишикувавши в один ряд усі форми життя від найпростіших до найскладніших, дослідник одержить історичну перспективу, зв'язала морфологію з природною історією і призвела до появи еволюційної теорії. Її ідеї вчуваються не лише у творчості Гете і Дарвіна, а також і Олександра Веселовського, творця історичної поетики, який виводив увесь світ складних літературних форм з простіших. Морфологічні ідеї стали з часом затребуваними лінгвістикою, однак радше у версії Ліннея, аніж Гете. Лінгвістична морфологія вивчає мовну систему в синхронії, відволікаючись від проблем еволюції, а тому не робить висновків про морфологічне ускладнення мовних одиниць в часі. Хоч лінгвістична морфологія вивчає лише один – лексичний – рівень мови, можна з таким же успіхом говорити і про морфологію речення, яка у мовознавстві називається синтаксисом. Володимир Пропп, досліджуючи влаштування чарівної казки, звертався до морфологічних ідей як у лінгвістичному, так і природознавчому їх варіантах.

гляді конкретної фігури, певного увиразненого мовця. Так ми підходимо до проблеми медіації, що гостро постало перед Штанцелем. Як пам'ятаємо, Вольф Шмід у підручнику «Нарратология» (2003) вірно зауважив, що в наратології побутує дві різні концепції наративності. Згідно з першою – класичною – текст вважається приналежним до наративів лише за умови наявності у ньому посередника між автором і розповідним світом – розповідача. Згідно з другою концепцією – структуралістською – вирішальним чинником у віднесенні текстів до наративного класу вважається не комунікативна конфігурація, а конфігурація самого розповіданого. Опозиційним до «нاراتивного» є не «драматичний» (як це можна спостерігати у класичній версії наративності), а «дескриптивний», тобто описовий, що вказує на структуру розказаного матеріалу, а не на присутність чи відсутність посередницької інстанції розповідача [5, 11-12].

Франц Штанцель виходив із першої концепції. Для нього посередництво (медіація) – це загальна характеристика, що відрізняє нарацію від інших форм літературної творчості. Причина Штанцелевої прихильності саме до такого розуміння природи розповідного полягає, на наш погляд, у тому, що уся його концепція, екстрактом якої і є наративна типологія, якраз і тримається на з'ясуванні основних можливостей наративного посередництва, тобто того, у яких формах інстанція наратора як посередника між автором і розказаним світом, може проявити себе. Тому й три наративні ситуації, комбінування яких складає сутність наративної типології Штанцеля, потрібно розглядати як варіанти наративних можливостей.

Для наратології класичного типу проблема медіації є надзвичайно важливою. Без наративного посередництва вчений не уявляє собі фікційного світу роману чи іншого наративного тексту. Проблема посередництва реалізується через дві інші, взаємопов'язані проблеми – наратора і точки зору. Разом з тим Штанцель усвідомлює, що з терміносполукою «точка зору» існує теж багато не-прояснених питань. Перед усім, учений розрізняє *точку зору* в її загальному значенні, як «ставлення до певного предмета» і *точку зору* у її наратологічному сенсі, як «позицію з якої ведеться розповідь». Хоча і у цьому другому, наратологічному сенсі точки зору теж не все просто і прозоро, адже термінологічно розрізняють два значення цієї терміносполуки. Точніше – вона вживається у двох контекстах: 1) розповідати, тобто перетворювати щось на слова; 2) відчувати, тобто переймати роль персонажа, знати, що трапиться у вигаданому просторі. Таким чином йдеться про розрізнення персонажа-мовця і персонажа-рефлектора, хоча їх функції у багатьох ситуаціях взаємно накладаються.

Фундаментальні складові нашого досвіду реальності функціонують також і у вигаданій розповіді. Якщо проаналізувати різницю між розповіддю від першої особи і розповіддю від третьої особи, побачимо, що кожна з них здійснена різною мірою персоналізованим наратором. Відмінність же полягає у тому, що у розповіді від першої особи, наратор може виступати ще й персонажем. *Точка зору* і *наратор* є таким чином двома найбільш важливими поняттями для аналізу наративу. Дослідники, які вивчали *точку зору*, зосереджували увагу на різниці між поглядом нараторів і поглядом персонажів. Учені, що займалися вивченням наратора, відзначали видозміни і модальності його репрезентації.

5. Складові наративної ситуації. У той час як формалісти і структуралісти будували свої наративні типології, базуючись на теоретичних гіпотезах (таких як розрізнення фабули і сюжету або історії і дискурсу) Штанцель пропонує типологію, що засновується на конкретних текстуальних прикладах.

Основним поняттям штанцелевої наративної типології є *нاراتивна ситуація*, що складається з трьох елементів: *особи*, *перспективи* і *способу*. *Особа* як перший конститутивний елемент наративної ситуації, заснований на взаєминах між наратором і персонажами та відповідає на питання: хто розповідає? Відповідь передбачає два варіанти. Це або наратор, який з'являється перед читачем як самостійна особистість; або хтось, хто міститься за подіями і є невидимим для читача. Іншими словами, або оповідач існує як персонаж усередині вигаданого світу роману, або існує поза ним. Ці дві базові форми нарації є загально прийнятими у наратології. Так Персі Лаббок розрізняв панорамну і сценічну репрезентації, Норман Фрідман виділяв мовлення і показ. Тут, до того ж, можна виділити такі проміжні форми, як чистий діалог, драматизована сцена, діалог з ремарками. У термінології Ж.Женентта можна говорити про опозицію гомодієгетичної і гетеродієгетичної нарації.

Другий конститутивний принцип - *перспектива* – «направляє, - вважає Штанцель, - увагу читача на шлях сприйняття вигаданої реальності» [13, 49]. У сутності ми маємо справу з опозицією зовнішньої і внутрішньої фокалізації. Таким чином ми маємо техніку нарації, що представлена рефлексією вигаданих подій крізь свідомість персонажа в романі без коментарів наратора. Штанцель називає такого персонажа *рефлектором*, з метою відрізнити цю наративну інстанцію від власне

наратора. Таку функцію виконує, приміром, Стівен у романі Джеймса Джойса «Портрет художника замолоду». У цьому випадку нарацію можна розглядати у виконанні двох наративних інстанцій – наратора і рефлексора.

Під *способом* Штанцель розуміє «суму усіх можливих варіацій наративних форм, які пролягають між двома полюсами – наратора і рефлексора: власне нарація в опозиції до чи прямої непрямой презентації» [13, 48]. Фактично мова йде про відому нам за іншими типологіями опозицію розповіді/показу - дієгесиса/мімесиса. Констатувати нарацію можемо у тому випадку, коли читач має враження зустрічі з персоналізованим розповідачем і, навпаки, говоримо про рефлексію фікційної реальності, коли читач має враження контакту зі свідомістю персонажа.

В той час, як *спосіб*, перший конститутивний елемент, є результатом різноманітних взаємин між наратором/рефлексором і читачем, другий конститутивний елемент – *особа* – заснований на взаєминах між наратором і персонажами.

Таким чином вся множина можливостей розділена між двома полюсами: наратор або існує як персонаж в межах вигаданого світу подій роману, або ж він існує за межами фікційної реальності. В цьому випадку Штанцель говорить про ідентичність або не ідентичність наратора персонажам. Третій конститутивний елемент, перспектива, спрямовує читацьку увагу у бік сприймання фікційної реальності, спосіб цього сприймання головним чином залежить від точки зору, яка зосереджена або у самій історії або поза нею. Штанцель таким чином вводить опозицію внутрішньої і зовнішньої перспективи, яка є регулятором просторово часової компоновки подій. Якщо історія представлена зсередини, то для читача це має зовсім інші наслідки, аніж, коли події представлені ззовні. Отже наративну ситуацію конституують три елементи: спосіб, особа і перспектива. Комбінування цих елементів дозволяє змоделювати величезну кількість наративних можливостей, сильними позиціями яких є три – авторська, персонажна і першоособова наративна ситуація. Опозиційні пари формують такі складові: у аспекті способу – наратор/рефлексор, в аспекті особи – ідентичність/неідентичність наратора світові персонажів, в аспекті перспективи – внутрішня/зовнішня перспектива.

Теорія Штанцеля базується на різниці наративних ситуацій, в кожній з яких домінують ті чи інші полюси бінарних опозицій. В авторській наративній ситуації домінує полюс зовнішньої перспективи, у першоособовій домінує полюс ідентичності наратора світові персонажів, персонажна наративна ситуація відзначається домінуванням рефлексійного способу репрезентації подій.

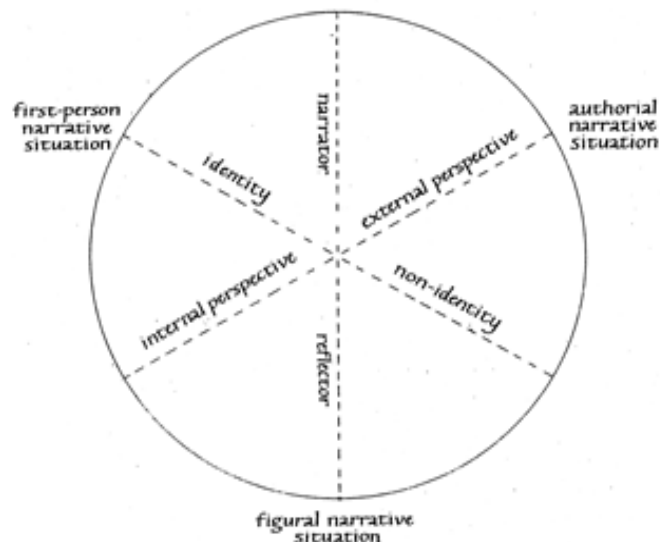
6. Наративні ситуації. Розглянемо послідовно усі три наративні ситуації. *Першоособова наративна ситуація* уже самою своєю назвою передбачає, що один із персонажів наративного тексту виступає у функції розповідача, він причетний до фікційної реальності персонажів [13, 4]. Таким чином маємо ефект автобіографії: досвід показує, що більшість першоособових романів є псевдо-автобіографіями, цілковито зосередженими на досвіді протагоніста. Існують, проте, й такі першоособові наративи, у яких розповідач є персонажем другого плану. У них зазвичай наратор подає події з певної обмеженої перспективи: неповного знання чи наївного погляду. Такими є розповідачі: Тюан Джім з «Лорда Джіма» (1900) Джозефа Конрада; Нік Каравей з «Великого Гетсбі» (1925) Скотта Фіцджералда; Джеймс Шеппард із «Убивства Роджера Екойда» (1926) Агати Крісті; Серенус Цайтблом із «Доктора Фаустуса» (1947) Томаса Манна; Гумберт Гумберт із «Лоліти» (1955) Володимира Набокова та ін. Такого наратора називають ще ненадійним, адже його інформаційна чи фокальна обмеженість ніяк не сприяє збудженню читацької довіри, однак (у цьому парадоксальність художнього тексту) є джерелом естетичного задоволення. Історично першоособовий наратив пов'язується із початками новочасного роману, зокрема творами Данієля Дефо, хоча у світовій літературі перші зразки текстів від першої особи зустрічаються у крутійських романах XVII століття, зачатки ж – у меніпєях пізньої античності (текстах Петронія та Апулея).

Другою Штанцель називає *авторську наративну ситуацію*. Специфіка її полягає у тому, що у ній наратор винесений за межі світу персонажів. Його світ перебуває на іншому рівні стосовно світу персонажів. Визначити її присутність у романі зазвичай дуже просто, адже для неї властива зовнішня перспектива. Наратор у такій ситуації часто виконує роль історика чи хронікера, як це спостерігаємо у багатьох нараціях, починаючи від «Іліади» Гомера, «Енеїди» Вергілія та середньовічного роману. У названих та інших творах з авторською наративної ситуацією сконструйований наратор, дистанційований від зображуваних подій, який наративізує світ, у якому не живе. Ця дистанція дозволяє йому натякати на події, що відбудуться в майбутньому, а також порівнювати події між собою. До того ж авторський наратор роману має доступ до свідомості персонажа, перебуваючи при цьому в позиції деміурга – поза межами фікційного світу, володіючи при цьому всезнанням. Не усім дослідникам наратології Франца Штанцеля видається вдалим термін «авторський наратор». Причина цього полягає передусім в двозначності, яка виникає, коли

поряд із цим терміном обговорювати функції реального автора. Адже під «авторським наратором» передбачається, що він у наративі виконує роль, яка нагадує авторську. Він надійний (як джерело інформації) і цілковито контролює персонажів та організовує просторово-часовий континуум. Авторський наратор метафорично означає самого автора, а тому імпліцитний автор і наратор вказують на одну і ту ж особу, принаймні читач сприймає авторську і наративну роль як споріднені.

Третій тип наративної ситуації Штанцель пропонує називати *персонажним*, оскільки репрезентована в романі історія пропущена крізь свідомість рефлектора – персонажа роману, який думає, відчуває та сприймає, однак на відміну від наратора, не спілкується з читачем твору. Читач бачить інших персонажів його очима. При такому способі нарації читач дізнається рівно стільки ж, скільки повідомляє персонаж-рефлектор. На відміну від першоособової наративної ситуації, де події об'єднані досвідом наратора, у персонажній наративній ситуації події можуть бути репрезентовані хаотично і непослідовно. Персонаж-рефлектор не має уявлення про організацію подій на рівні художнього цілого, він також не може дистанціюватись від них, а лише переживає їх тут і зараз. Тому завдяки рефлекторові читач переживає ефект занурення у події, хоча й крізь призму персонажної свідомості.

Рис. 1 Штанцелєве типологічне коло (Джерело: Stanzel F. A Theory of Narrative. - Cambridge: Cambridge University Press, 1982. - P. 56).



7. Критика Штанцелєвої типології. У самій собі наративна типологія Франца Штанцеля є у певному сенсі досконалою. Тому не дивно, що зауваження і пропозиції, які висловлювалися різними ученими в різний час на предмет можливих поправок до побудов австрійського наратолога, надходили зазвичай від методологічних опонентів – тих дослідників, які є прихильниками інших теорій, зокрема типології Жерара Женетта. Зрозуміло, що така критика є доволі сумнівною: оцінювати несуперечливість і стрункість явища необхідно за його власними законами існування. Однак хоча б побіжно окреслимо ті закиди, які зустрічаємо в літературі, присвяченій Штанцелю.

Відомо, що остаточна версія наративної типології Штанцеля (1979) вперше з'явилася німецькою мовою через сім років після появи знакової праці Жерара Женетта «Розповідний дискурс» (1972). Англійська ж версія взагалі була підготовлена через дванадцять років (1984). Наратолог Ніллі Дінгготт [7] вважає, що Штанцель, не дивлячись на обізнаність з доробком Женетта, не врахував окремих важливих розрізень, внесених французьким дослідником. Головні відмінності між теоріями Штанцеля і Женетта Дінгготт бачить у наступному. Модель Женетта є систематизованою спробою наративної поетики, відділеною від історичних та інтерпретаційних розглядів. Типологія Штанцеля є значно менш систематизованою, до того ж зверненою до розгляду історичного та інтерпретаційного вимірів. Його типологічне коло (див. рис. 1) має розмитий вигляд, в той час як модель Женетта є спробою чіткої таксономії. У Штанцеля, на відміну від Женетта, поверхові визначення і він у поясненні своєї теорії залежить від конкретних літературних зразків, а Женеттівська модель до них індиферентна.

Та це лише загальні міркування. Далі Ніллі Дінгготт звертається до більш глибоких питань, на

які Штанцель, орієнтуючись на іншу літературознавчу і філософську традицію, не звернув належної уваги, переглядаючи свою типологію. Йдеться про проблему онтології наративних інстанцій. Так, Штанцель стверджував, що в романі Селінджера «Ловець у житі» наратор у своїх роздумах звертається безпосередньо до реального читача. Наратор в романі є медіатором, посередником, однак медіація, як визначав її сам австрійський учений, передбачає не лише адресанта висловлювання, а також і адресата в межах єдиної комунікативної моделі. Наратор має такий самий онтологічний статус, як і наратор. Голден, наратор «Ловця у житі», справді звертається до свого читача, однак він ніяк не може бути реальним читачем, а лише фікційним [7, 51-52]. У цьому міркуванні Ніллі Дінгготт розкриває філософську суперечність Штанцельової теорії. Адже якщо у межах першоособової наративної ситуації наратор належить до світу персонажів і має з ними одну онтологічну природу, то його читач мусить мати таку ж природу як і наратор, щоб складати з ним комунікативну пару. Штанцель же на другому кінці комунікації мав на увазі реального читача.

8. Висновки. Таким чином, наративна типологія (і – ширше – теорія наративу) Штанцеля має міцне історичне і теоретичне підґрунтя і її можна розглядати поряд із інтермедіальними версіями наратології. Адже три наративні ситуації можна по тлумачити як прототипи, тобто категорії розміті, з нечіткими межами. В конкретних текстах вони можуть проявлятися більшою чи меншою мірою. Ці категорії є рухомими і не виключають проміжних варіантів. Певний роман не мусить цілком розмішатися у межах конкретної наративної ситуації, а може реалізувати її лише частково. Яскравим прикладом, що його наводить сам Штанцель, може тут служити Джеймс «Улісс», де кожен розділ має іншу наративну ситуацію. Наративна типологія Штанцеля, попри її описовість і статичність, може стати цінним інструментом діахронічному підході до вивчення романних форм.

ЛІТЕРАТУРА:

- Гром'як Р.Т. Про осмислення "викладових форм" і про наратологію // Наукові записки. – Вип. 64. Ч. 1. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ, 2006. – С. 208-219.
- Гром'як Р.Т. Проблема включення українських традицій у сучасну наратологію // *Studia methodologica*. Вип. 16. – Тернопіль: РВВ ТНПУ, 2005. – С. 10-19.
- Гром'як Р.Т. Теорія літератури: підходи і дефініції // Наукові записки. Серія: Літературознавство. Тернопіль: ТДПУ. Вип. VIII. – 2000. – С. 5-16.
- Папуша І.В. "Що таке наратологія" (огляд концепцій) // *Studia methodologica*. — Тернопіль: ТДПУ, 2005. — Вип 16. — С. 29-46.
- Шмид В. Нарратологія. - М.: Языки славянской культуры, 2003. - 312 с.
- Cornils A., Schernus W. On the Relationship between the Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology // *What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 137-173.
- Diengott Nilli. Reflections on Narrative Poetics: Aspects of K.Stanzel's Typology Viewed Through Genettian Perspective // *Canadian Review of Comparative Literature*. – Vol. 17. – N. 1-2. – 1990. – P. 45-56.
- Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. – Berlin, 1910.
- Lämmert E. Bauformen des Erzählens. - Stuttgart: Metzler, 1989.
- Nünning A. Erzähltheorie // *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. - Berlin and New York: de Gruyter, 1997. - vol. 1. – S. 513-17.
- Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Ed. By David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. - London, New York: Routledge, 2005. - 718 p.
- Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. - 1995.
- Stanzel F. A Theory of Narrative / Transl. by Charlotte Goedsche. - Cambridge: Cambridge University Press, 1982. - 309 p.
- Stanzel F. Narrative Situations in the Novel Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses / Transl. by James P. Pusack. - Bloomington, London: Indiana University Press, 1971. - 186 p.
- Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia / Opracowanie i przekład Ryszard Handke. - Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980. - 372 s.
- Walzel O. Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. – Leipzig: Quelle & Meyer, 1924. – S. 103.
- Сендерович С.Я. Морфология загадки [Текст] / С.Я.Сендерович. – М.: Языки славянских культур, 2008. – 208 с.

УДК 82.09

*Роман Козлов, докторант,
ДЗ «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»*

ЧАСОПРОСТІР ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА 1901–1916 РР.

У статті розглянуто особливості часопросторової організації драматичних поезій Івана Франка останніх періодів життя (1901–1916 рр.). Це час, коли в його творчості зникає жанр п'єси, і поезія стає головним полем вияву тяжіння письменника до драматичного роду. Час і простір його творів набувають ознак семантизації та навіть сакралізації.

Ключові слова: І. Франко, поезія, драма, час, простір, хронотопіка.

The article deals with time and spatial characteristics of dramatic poetry of Ivan Franko latest periods (1901–1916). This time when his work disappears genre plays, and poetry is the main manifestation of gravitational field of the writer to drama. Time and space characteristics of his works become semantically and even sacralization.

Keywords: Franko, poetry, drama, time, space, chronotopica.

Простеження за перебігом Франкового письма засвідчує етапи спалахування й згасання уваги автора до певних жанрів. Особливо це помітно на прикладі його творчих стосунків із власними п'єсами, остання з яких (замальовка «Чи вдуріла?») датована 1904 р. Проте потяг письменника до драми як роду літератури мусив знайти вихід, наслідком чого постали драматичні вірші двох останніх (за В. Корнійчуком) періодів творчого шляху поета – 1901–1916 рр. Вони в цілому продовжили тенденції еволюції часопросторової організації драматичних творів, сформовані попередньою творчістю І. Франка, але й внесли певні нові аспекти. Зокрема це стосується й родової та стильової поліфонії цих творів.

Модерністична збірка «*Semper tiro*» (1906) засвідчила ще раз: талант І. Франка полягає не в удалому виборі одного разу надітої маски, а передусім в умінні правдиво самовиражатися засобами різних стилів і течій, гармонізувати їх зі своїм еством. Тому-то й виникає думка про певну парадоксальність Франкової спадщини цього періоду, її незвичність і традиційність водночас [2, 236–286]. Важливою рисою модернізму, що споріднює його з романтизмом, є суб'єктивізм, концентрація на авторській особистості, тому у віршах збірки драматичний первень виявляється не настільки потужним, як ліричний. Зокрема в пролозі поеми «Лісова ідилія» розмову ведуть ліричне Я та Ліс, який в обох піснях стане вже епічним оповідачем. Але обидва співрозмовники видаються іпостасями автора, тому пролог і оповідні частини поеми позбавлені виразного драматизму. Ознаки драми, таким чином, зосереджуються тільки в драматургізованих діалогах першої та другої пісень, що робить їх далеко не провідними в родовій палітрі твору.

Це чітко відчула Леся Українка: «Що скажу Вам про Вашу поему? <...> В діалогі мені все приходилось *примушувати* себе вірити, що ліс може так довго і складно розповідати цілий той випадок з князем, княгиною etc. <...> Натуральніше (я вживаю се слово в особливому значенні) здавалось мені там, де ліс про свою власну руїну розповідає, а коли розказує про те, чого не міг бачити (про будуар княгині, про поділ спадків), то мені здавалось, що то не він говорить, а таки Ви самі. Чи не можна б так і поділити се оповідання, щоб кождий від себе говорив?» [3, 18–19]. Дійсно, задуманий І. Франком ще з поеми «Нове життя» [4, т. 1, 199–214] сюжет виразно потребував утілення в драмі, але авторське рішення було іншим.

Десятий вірш з циклу «На старі теми» попри наявність діалогу не є драматичним через відсутність дієвої другої сторони поряд із ліричним героєм [4, т. 3, 157–159]. А от у поезії «Було се три дні перед моїм шлюбом...» – третій із циклу, – на думку М. Ткачука, «ліричний герой є носієм

свідомості й об'єктом зображення водночас», через що «автопсихологічний суб'єкт постає в двох іпостасях: як ліричний суб'єкт і як "голос"» [2, 270]. Отже, цей вірш, що є обробкою «Покликання Єремії» з книги пророка Єремії в Старому Заповіті, слід уважати ліричною драмою. Однак І. Франко точно зберігає і діалогічну структуру оригіналу, і позиції, що з них виходять співрозмовники, тому походження драматизму в цьому вірші не є оригінальним, а сам він випадає з об'єкта аналізу.

До пізньої збірки «**Давнє і нове**» (1911), другого, «побільшеного» видання «Мого Ізмарагду» І. Франко включив як ранні вірші, так і написані останніми роками, наголосивши на їхній інтертекстуальності, бо переважно вони мають «метою популяризацію багатого скарбу поезії та життєвої мудрості, що міститься в нашій старій письменстві» [4, т. 3, 185–186]. Унаслідок титул збірки набув подвійного звучання, об'єднавши періоди як в авторському віршописанні, так і в людській історії.

Діалог «**Поворож мені, циганко, черноока Цоро...**» у першодруці було включено до циклу «Із нових співомовок», що побачив світ 1906 р. у «Літературно-науковому віснику». Це віршована переробка доволі поширеного сюжету про очікування людиною змін на краще в житті – замість змін пропонується або пророкується звикнути до існуючого стану речей.

По долоні невизначеного співрозмовника, що турбується про щасливі дні у своєму майбутньому, циганка ворожить сім літ бідкування – типовий умовний часовий інтервал, характерний для фольклорних жанрів притчево-анекдотичного змісту. Гірко звучить продовження пророкування: «Потому привикнеш» [4, т. 3, 192], – безвихіддю долі пересічного сучасника І. Франка.

Таку ж ідею, але у виразній сатиричній тональності висловлено в поезії «**Русинам-фаталістам**» (1883), не включеній до 50-томового зібрання творів. Автор зіставляє відокремлені репліки турчина й русина у своєрідний діалог, що дозволяє йому художньо обігравати локалізацію персонажів за національною ознакою. Першому з них належить перший восьмивірш, другому – весь інший обсяг тексту, авторові – два невеликі зазначення: «каже турчин, каву п'ючи» і «каже русин» [4, т. 52, 38].

Фаталістичні погляди адресатів вірша-послання І. Франко асоціює з мусульманським світоглядом: «Що тобі засудить Аллах, то засуд вже неминучий» [4, т. 52, 38], – але виражає їх у своєрідному оптимістичному погляді в будучність. Кожна з трьох строф репліки русина відображає складову часового вектора «минуле – сучасне – майбутнє» і, завершуючись різноформним рефреном «Русь тверда все перебула, то й ще більше перебуде» [4, т. 52, 38], прокладає смислові зв'язки до найбільш віддаленого майбуття, передбаченого автором у кінці вірша. Заглиблення в історію піднімає спогади про «князів хижацьких, і половців, і литовців, і неситих дуків ляцьких», турків, татар, московитів [4, т. 52, 38], виразно хронотопні, бо відбивають перебіг стосунків України практично з усім її геополітичним оточенням. Сучасність відображена системою соціоекономічних реалій, серед яких податки, ліцитація, повинь, голод тощо. Тому в майбутньому Русь, за фаталістичним прогнозом, не має перспективи: «Без русинів Русь буде, Вона ж стілько перебула, що й себе ще перебуде» [4, т. 52, 39].

Цікаво, що в первісній редакції вірша, яка побачила світ 1883 р. під назвою «Похвалюючимся гнилим русинам» [4, т. 52, 795–796], смислові акценти розставлені по-іншому. Тогочасний І. Франко – радикал ще в чотирьох строфах висміював передусім заклики до терпіння, витримки, які можуть порятувати Русь, «хоч поводири не стане», «а хоч всіх пожре нас ворог» [4, т. 52, 796]. У першій редакції репліка русина побудована паралельно до турчинової, через що поява тієї вмотивована, а персонажі набувають виразнішого протиставлення. Турчин стверджує, що втекти від долі неможливо, бо сила Божа найбільша. Русин-фаталіст із тієї ж причини приймає позицію бездіяльності, смиренності й терпіння.

У другій редакції І. Франко викреслив чотири строфи: діалог вірша утратив структурність, але його зміст, позбавлений радикального сарказму, став більше відповідати авторському настрою, його відчуттю безвиході.

До циклу «Із злоби дня. Із тридцятиліття 1878–1907», як і попередній, уходить вірш «**Пані Февросія (Наслідуване)**» (1984). Темпоритмічно стилізований під коломийку, він складається з 9 пар реплік, що належать неназваному молодому русину та пані Февросії, в образі якої слід, очевидно, бачити Галичину. Кожна репліка являє собою окрему строфу: у русина це катрени, а у Февросії – шестивірші. При цьому діалог вийшов не дуже динамічним, оскільки автор намагався дотриматися єдиного розміру й строфіки в усіх парах реплік. На пісенну основу твору вказує також підназва «Наслідуване» та рефрени: «голубочко, Февросіє-любочко» розпочинає всі репліки русина, а рима «синчику / русинчику» завершує перші рядки строф-реплік Февросії.

Зміст вірша нескладний – з допомогою іронії та сатири автор викладає свої погляди на основні суспільно-політичні проблеми країни й причини їх виникнення. Збідніла, нужденна Февросія-Галичина не має тепер навіть власної валюти, натомість вона заклопотана іншими «політично важливими» справами, як-то: «Віддаю юстицію під дозір в поліцію, обриваю армію, заводжу жандармію» [4, т. 3, 264–265]. Такий фонетичний варіант жіночого імені автор ужив, мабуть, натякаючи на муки святої мучениці Февронії Нісібійської та зігравши на його співзвуччі з назвою Русі. Якщо підтекст образу пані Февросії прочитується досить чітко, то образ русина, навпаки, узагальнений. Під ним не можна розуміти автора, оскільки його думки звучать в іронічному підтексті реплік співрозмовниці. Він – один з народу, молодий, доволі наївний, упевнений у тому, що Галичина ще досі сильна й багата.

Геоісторичну локалізацію твору забезпечують алюзії до багатьох суспільно-економічних процесів, що визначили сучасний І. Франкові стан його країни: валютна реформа, збільшення податків на військові потреби, уведення жандармерії. Для чого потрібна ця «орда татарська, ватага жандармська», Февросія знає чітко: «Та на мене ж, синчику, на саму, русинчику, щоб хилилась, гнулася, щоб не ворухнулася, волі не бажала вже, лиш "ура" кричала все!» [4, т. 3, 265]. Сатирично-алегоричний виклад дозволяє І. Франкові представити Февросію-Галичину жєбручою бабою, що «обідралася, спилася, розікралася» і терпить кпини сусідів: «Я й не сплю, мій синчику, не мовчу, русинчику, серджуся, що й дзусь собі! Пльнуть – обітрусь собі, копнуть – я не лаюся, до землі хилиюся» [4, т. 3, 264].

Опозиція минулого й сучасного в поезії лише намічена першими репліками русина. Її заступає сатиричне протиставлення зображеного й ідеального, що і є тут джерелом художнього змісту. Показово, що поет не змінив вірш, видаючи його через 27 років – відтоді ні стан країни, ні відчуття його І. Франком, схоже, не зазнали суттєвих змін.

До цього ж злободенного циклу належить драматургізована сатира «*Многонадійний*» (1907) – це саркастична замальовка на сюжет обдарування новонародженого мойрами. Тут їх чотири, і кожній з них належить по чотири однорядкові (за винятком останньої, у якій чотири рядка) репліки, супроводжувані порядковими іменами судильниць: «Перша», «Друга», «Третя», «Четверта».

Подарунки, що їх судильниці «розважно, шамкаючи, звільна» [4, т. 3, 273] дістають із калиток неспорожених, розкривають практично всі сторони суспільного життя людини мистецтва: від «наймення львиного» і «жіночки прегарної» до ролі «редактора політичного» й «співця оперового». На новонародженого покладені великі надії порятунку національної культури, бо судильниці забезпечують його просторим полем професійної самореалізації – він у майбутньому і драматичний актор, і редактор, і оперний співак, і критик, і поет. Але всі сподівання перекреслюються примхою Четвертої мойри: «Я... та ні, сього вже забагато для одного. З того, що я мала дати йому в остатнім подарунку – таланту, – не дам йому ні дрібки» [4, т. 3, 274].

Виразну особисту образу чути в останньому подарунку Третьої мойри: «Я дам премії йому за драми» [4, т. 3, 274], – все ж таки неможливість повернення до жанру п'єси, генетично й генологічно чистої драми, болісно переживалася І. Франком. Наскільки цей рід приваблював його, помітно в деяких позабіркових віршах періоду.

Жартівлива «*Буркутьська романса*» (1905) – це розмова двох карпатських гір – Лукавиці і Лядескула, розділених Чорним Черемошем. Обігравши чоловічу й жіночу назви вершин, І. Франко показав залицяння між велетами, що «полягали скоро світ і, простягшися до сонця, кожде парить свій живіт» [4, т. 3, 356]. Лядескул і радий би посунутися ближче до сусідки, та киває на світлу пору, мовляв «за дня не випадає» таке робити. Лукавиця під'юджує навзаєм: «Певно, вдень тобі не влад, а вночі заснеш, не згонить твого сну і сто гармат» [4, т. 3, 357].

Легкий гумор оповиває мальовничу карпатську картину, художньо інтерпретовану поетом. Чорний Черемош, що розділяє гори, Лядескул називає вітчимом лихим, розлучником, а той у відповідь іронізує з болючого для чоловіка питання: «Чи я, може, тому винен, що ти хтів, але не міг?» [4, т. 3, 357]. Назва села в заголовку вірша, крім географічного локалізування, відсилає читача до циклу «Буркутьських стансів» у збірці «*Semper tigo*» і створює оригінальну жанрову антитезу, на жаль, не підкріплену об'єднанням творів у єдине видання. Продовження цієї смислової гри можна вбачати й у віршових структурах: ямбічним змістово довершеним катренам стансів відповідають у «Буркутьській романсі» хореїчні чотиривірші, що, крім двох останніх, є окремими репліками персонажів.

Особлива творча історія поеми «*Ор і Сирчан. Половецька історична сага*» (1899, 1914), що позначилася на її родових ознаках, примушує включити твір до об'єкта аналізу. Авторська помітка

на рукопису свідчить: «Початок сеї поеми до рядка 56 написано в р. 1899, решту в днях 19–22 вересня 1914» [4, т. 5, 374]. Отже, перші три строфи, де домінує епічний первень, належать до часу з'яви більшості Франкових поем і співзвучні їм, а подальші, виразно драматичні, – до складних останніх років його життя, зокрема до перших тижнів російської окупації Львова.

1899 р. побачила світ поема М. Вороного «Євшан-зілля», що, можливо, і спровокувало відмову І. Франка продовжувати роботу над власним твором. Тим не менше, завершивши його 1914 р., поет в автографі також указав назву «Євшан-зілля. Половецька пригода з р. 1126» [4, т. 5, 374], але в першодруці (газета «Діло», 20–25 листопада 1915 р.) змінив назву.

На відміну від попередниці, Франкова поема точніше наслідує сюжет оповідання, що розриває перше речення «Галицько-Волинського літопису» від 1201 р., і повністю відтворює геоісторичні реалії, пов'язані з долею синів Шаруканя – Отрока (Атрака) і Сирчана. У рукописному науковому коментарі до літописної вставки поет зазначає, що це «незвичайна щодо свого складу, походження й поетичної вартості половецька сага, захована в нашій письменстві» та запозичена з якогось давнішого, ніж перші редакції Київського рукопису, «поетичного джерела» [4, т. 5, 374]. Уважний до дрібниць, І. Франко не згадує хіба що Залізні ворота – м. Дербент, покликане відділяти Азію від Європи, та не змальовує діянь Отрокового сина Кончака, «що зніс Сулу, пішо ходячи, котла носячи на плечах» [1, 369]. Натомість художній реконструкції піддані скупі літописні відомості про побут Сирчана за вигнання: «Менший над великим Доном, рибу ловлячи, тривав, і на правий бік, на рідний степ, глядів і сумував» [4, т. 5, 311].

Епічна частина поеми закономірно має більші хронологічні масштаби – автор починає оповідь від чотирнадцятого походу Володимира Мономаха на половців, доводячи її до смерті князя в Києві 1126 р., що й зумовлює початок драматичної частини. Її події зосереджені у двох просторових і трьох часових локаціях з кількома екскурсами. Це свого роду акти п'єси – такому враженню сприяє членування поеми та звернення автора до драматургічної форми, але в будь-якому разі автор полишає за собою переважно короткі коментарі до місця, часу, рухів, інтонації, міміки мовців, на зразок: «У півсумерку вечірнім старший ханський син сидів перед своїм гарним домом, на верхів'я гір глядів» [4, т. 5, 313].

Переважно короткі екскурси драматичної частини поеми цементують сюжет, узгоджують деякі деталі. Наприклад, старший ханенко (так або просто «Ханенко») І. Франко називає Отрока, не вказуючи імені) нагадує посланому братом співакові Орові: «Чей недаром в мою хату ти приходиш раз другий. Перший раз, як був, потішить ти нічим мене не міг» [4, т. 5, 313]. Автор використовує це для вмотивування попередньої розповіді співака Сирчанові, що починалася словами: «Був у твого брата я» [4, т. 5, 312]. А от розповідь Ора про історію пісні: «Се зложив мій дід, що в русів у неволі рік прожив. Твій отець прожив літ десять, а як жив – незвісно нам» [4, т. 5, 319], – ніяк не узгоджує хронологію фіналу поеми з її початком, де говориться про неволю хана, з якої почалися біди його синів. Адже хан помер раніше, ніж Володимир Мономах («Що ж, вмер на чужому полі, – визволить його з неволі не таланило синам» [4, т. 5, 319]).

Відповідно до літописного оповідання найбільш очікуваним є протиставлення позицій двох братів, але І. Франко, спираючись на нього, вирішує конфлікт твору в модерністично-суб'єктивістському ключі. Під час розмови з Ором Отрок обґрунтовує свій вибір особистими світоглядними змінами: «Я пізнав життя осіле і всі радощі його і бажав би в нім скінчити решту днів життя свого. Я відстав від свого люду, і не милий він мені, бо не бачу кінця-краю тій ненависній війні» [4, т. 5, 315]. Те, що старший ханенко відділився від народу, відчуває і Ор: «Ти знайшов собі дорогу, ти знайшов собі мету, але нам ніщо вважати ту дорогу за святу. Нас веде велика сила, у якій не владні ми, і, де в бій вона нас кличе, ми постоїмо грудьми. А ти став собі на боці. Що ж, захочеш, то і стій. Дух твій іншим духом дише, і народ твій вже не твій» [4, т. 5, 316].

Разом з тим прагнення дотриматися деталей оригіналу примушує автора повернутися наприкінці твору до іманентних опозицій сюжету, зокрема переспівати ключові слова Отрока з літопису, які М. Вороний поклав епіграфом поеми. У І. Франка вони звучать також антитезою: «Справді, краще в ріднім краю, хоч і кості положить, ніж в чужині в супокою, хоч би і в достатку, жить» [4, т. 5, 321–322], – і сприймаються позитивно на фоні попереднього вибору Отроком ситого спокійного життя. Але ж він виголошує й концептуальні думки щодо людського призначення: «Бо не бачу кінця-краю тій ненависній війні, що не має в своїй цілі нові житла здобувать, нові засоби для праці, – тільки різать, грабувать. О, таке життя безцільне, і безцільна боротьба. Лиш до повної заглади допровадить нас хіба» [4, т. 5, 315]. Тож цілком закономірним постає питання про Франкову оцінку зображеної ситуації, зокрема й з урахуванням часу повторного звернення до поеми.

У назву автор неочікувано виніс імена співця і молодшого з братів і так само неочікувано не

називає ханенків на ім'я протягом твору. Це не може бути помилкою (в поемі Ора і Отрок спілкуються в усіх частинах, крім першої, а розмова співця і Сирчана триває трохи більше сторінки), бо і коментар, і першодрук поеми припадають на один рік, отже, автор добре пам'ятав оригінальний сюжет. Така назва, з якої повністю виключена найважливіша сторона драми, примушує думати, що поема є відповіддю на питання, які, очевидно, тривожили галичан у 1914 р. – Чому нація, що називає себе братньою й заявляє, що несе мир, у війні, в окупації здатна на звірства? Що штовхає на руйнування кожна окрему людину, яка теж має сім'ю, родину, майно? Уроджені риси натури здатні знищити найкращі поривання розуму – такий Франковий присуд, така його оцінка побаченого на власні очі. Але засуджувати людей за це він уже не міг – не давала життєва мудрість.

Звичайно, у словах пісні Ора: «Лиш борються – значить жити; мило й згинути в борні. Не хочуть спільній служити справі труси та дурні» [4, т. 5, 321], – можна вбачати полум'яні заклики Каменяра, але уважне прочитання її початку має розчарувати того, хто бачить І. Франка лише вічним революційнером: «Не на тебе ми родились, щоб журиться і кориться, щоб трудиться і молитися, – поки сила, будем битися, як і предки наші бились» [4, т. 5, 320]. Аксиологія поета, навіть найрадикальніших часів, не дозволила б йому поставити битву понад труд, – тільки з'єднати їх, але в жодному разі не протиставити. Саме в цих поглядах він багато в чому розійшовся з М. Драгомановим і М. Павликом, саме в цьому суть його самості.

Літо 1915 р. принесло звільнення Галичини від російських військ і страшне спустошення. На відновлення періодику у Львові, зняття тиску цензурно-жандармського режиму І. Франко відгукнувся низкою віршів, що віддавали картини недавньої окупації, побачені на власні очі або переказані, та могли б скласти окремий цикл. Драматизм ситуації закономірно пробудив «давню страсть» поета, адже більшість зі сцен не потребувала жодних авторських коментарів.

Алегорія «*Львівія*» (1915) – це уявна розмова окупантів і окупованих. Рекламно-зверхні широкі репліки перших парируються гірко-саркастичними других, завершальними в катренах короткими рядками. Геолокалізаційними засобами для перших виступають спершу топоніми Тотьма, «і Томськ, і Омськ, Іркутськ, Якутськ. Валдай» [4, т. 52, 220], потім особливості мовлення («Да так і след. <...> Данила? Не слыхал об этом нікагда» [4, т. 52, 220]), а відтак політичні погляди («А ви мазепінци. Вот это дело верно» [4, т. 52, 220]) та економічні реалії («Везем рублів до вас несосвітенну силу – бумажкі новія» [4, т. 52, 221]). Самовизначення окупованих однозначне й уточнень не потребує – «Данилів спадок» [4, т. 52, 220].

І. Франко цілком виразно вказує на близькість інтересів двох націй, бо що ж незвичного можуть окупанти запропонувати, як не: «Ви ще не видали такого сала, сахару, як в нас, невідомі такіі вам скандали» [4, т. 52, 220]. Люди скрізь однакові – відрізняються лише амбіції політиків та оцінки історичних подій. Слабкість, знедоленість русинів відчутно збіглася з настроєм поета; може, тому навіть після звільнення країни цей вірш не сповнений оптимізму.

Драматична «сценка з вересня 1914 р.» «*У трамваю*» (1915) – чи не останнє звернення поета до драматургічної форми. Попарно римовані рядки відбивають авторські ремарки й репліки Дами (потім вона названа Пані) і Пана, деякі з яких супроводжені винесеними за межі віршового ритму поіменуваннями та дидаскаліями. У зробленому за три дні автоперекладі цього твору польською мовою І. Франко унормував строфіку, імена персонажів і деталізував власні зауваження. Крім цих двох варіантів твору, також у рукописі відома перша редакція українського тексту. У ній більше на дві ремарки й уточнений субтитл («Львівська сценка...») [4, т. 52, 868].

Зміст вірша – сварка Дами-Пані, російської підданої, із Паном, австрійцем. Події розгортаються у львівському трамваї під час окупації Галичини російськими військами. Послухавши розмову двох панів, «статна та надобна пані зірвалася по хвили» [4, т. 52, 225], указавши, що не терпітиме гидот про свого царя, та вимагаючи арешту Пана («w imię sąsa Mikołaja» [4, т. 52, 226]). Пан визначає своє підданство, що приводить до встановлення опозиції за національно-політичною ознакою, але авторові цього не досить і він майстерно обіграє статеву відмінність. Захоплена суперечкою Пані зупиняє вагон, сходить разом з Паном і шукає поліцейний відділок, після чого на пропозицію Пана вони «входять у сіни найближчої камениці» [4, т. 52, 868] (ця ремарка в першій редакції у фінальних текстах обома мовами відсутня, але зрозуміла з контексту). Пані, уважаючи, що запрошена сюди задля інтимної близькості, вимагає, щоб Пан спершу оженився, бо інакше на нього чекає «najzimniejsza stiefa» [4, т. 52, 226]. Та Пан, охоплений почуттями іншого ґатунку – патріотичними, «дає їй два рази в лице», «кланяється і відходить» [4, т. 52, 226].

Автор локалізував події узагальнено – «з вересня 1914 р.», але впевненість, з якою Пані шукає кари на Пана лише за кілька слів про російського царя, указує, що діється вже після першої

декади вересня, коли російські війська вступили до Львова. Таким чином автор формує ще одну смислову опозицію, хоч і текстуалізовану: реальної і декларованої влади перших днів окупації. Російська піддана, сподіваючись на захист наїзників, відчувається вільно, та лише на людях – у темних сінях правда, як і раніше, за сильнішим. Та й загалом питання, чи будуть зайди боронити одноплемінців, для І. Франка не має однозначно ствердної відповіді.

Такими є хронотопи пізньої драматичної поезії І. Франка. Помітно, що драма для поета не має жодних змістоформальних обмежень: він здатен використовувати її у віршах різних жанрів, різної тематики, різного обсягу й метру. Разом з тим, справді драматичну поему поетові вдалося створити лише одну – це «Ор і Сирчан», дописана наприкінці життя. Очевидно, великий обсяг вимагав епічного моделювання, що приводило до зменшення драматизму, хоч поет і намагався компенсувати це, удаючись до драматургічних поіменованих діалогів (поєми «Сатні і Табубу», «Поєма про білу сорочку», «Коваль Бассім»).

Через переважно невеликий обсяг драматичних віршів І. Франка сюжетно-локалізаційні аспекти хронотопіки в них є переважно невиразними. Основний наголос поет робить на семантиці діалектичних опозицій у творах, на персоніфікації ідей і позицій, що формують конфлікти. Доволі незначне навантаження має й хронотопіка інтертекстуальної сфери. Лише в поезіях останніх років Франкового життя, що засвідчують прагнення поета максимально неупереджено відобразити оточуючі реалії, актуалізується географічне та історичне локалізування подій. Безпосередньою причиною цього сплеску стали події Першої світової – вторгнення російських військ у Галичину, окупація Львова.

Формально автор проявляється немовби в тій самій позитивістській подобі, проте природа його пізнього драматизму зовсім інша, на що вказує майже повна відсутність авторських оцінних натяків. Тепер це вже не беззастережний реєстратор людських проступків, а мудрий спостерігач проявів вад людської природи, у можливості викоринити які, схоже, уже розчарувався.

ЛІТЕРАТУРА:

- Літопис Руський : За Іпатським списком переклав Л. Махновець. – К. : Дніпро, 1989. – 592 с.
Ткачук М. Лірика Івана Франка / Микола Ткачук. – К. : Світ знань, 2006. – 296 с.
Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наукова думка, 1979. – 696 с.
Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 1–50. – К. : Наук. думка, 1976–1986; Франко І. Зібрання творів у 50 т. Показчик купюр / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 2009; Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 51–54. – К. : Наук. думка, 2008, 2010.

УДК 82.09

*ТЕТЯНА ВІРЧЕНКО, доцент,
ДЗ “Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка*

АВТОРСЬКА ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНІХ КОНФЛІКТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ КОНФЕДЕРАЦІЇ ДРАМАТУРГІВ УКРАЇНИ)

У статті в конфліктологічному вимірі проаналізовані п'єси Неди Нежданої та Ярослава Верещака – яскравих представників Конфедерації драматургів України, – написані упродовж 1990–2010 років. Компонентний аналіз кожного твору дозволив виокремити наскрізний макроконфлікт у творчості письменників, що своєю чергою є підставою для визначення авторської типології художніх конфліктів.

Ключові слова: художній конфлікт, авторська типологія художніх конфліктів.

В статье в конфликтологическом измерении проанализированы пьесы Неды Нежданой и Ярослава Верещака – представителей Конфедерации драматургов Украины, – написанные на протяжении 1990–2010 годов. Компонентный анализ каждого произведения позволил выделить макроконфликт в творчестве каждого драматурга, что послужило основанием для обозначения авторской типологии художественных конфликтов.

Ключевые слова: художественный конфликт, авторская типология художественных конфликтов.

The article analyzed in terms of conflict plays Neda Nezhdana and Yaroslav Vereshchak as prominent representatives of the Confederation of Ukraine playwrights, written during 1990–2010 years. Component analysis of each piece allowed to single out a through macroconflict in the works of writers, which in turn is the basis for determining the author's typology of artistic conflict.

Keywords: art conflict, the author's typology of artistic conflict.

А. Ткаченко справедливо зазначає, що «літературний процес <...> не завжди дорівнює лише поступові, включає в себе як творення, так і рецепцію художніх текстів, не тільки першорядних, а й пересічних, не лише в синхронних, а й у діахронних зв'язках. Рушіями літпроцесу виступають насамперед видатні творчі індивідуальності, мистецькі феномени. <...> Для сучасників індивідуальні відмінності стилів помітніші, ніж їх нормативна чи типологічна спільність; для нащадків – навпаки. Однією з особливостей літературного процесу ХХ ст. є підготоване всією художньою еволюцією типологічно-феноменологічне стильове розмаїття» [5, 29].

Отже, наше поточне літературознавче завдання полягає у визначенні типологічної спільності художніх конфліктів у межах творчого спадку письменників, які своїм художнім стилем найвиразніше представляють сучасну українську драматургію.

Я. Верещака заявив про себе в драматургії понад чотири десятиліття тому, тож не дивно, що на сьогодні його визнають метром сучасної драматургії. Літературознавці завжди реагували на появу п'єс драматурга, але їх прочитання не завжди було об'єктивним. Із сучасних дослідників цю проблему прагне вирішити О. Бондарева, простежуючи еволюцію індивідуальних рис стилю Я. Верещака, науковець констатує незмінне впродовж кількох десятиліть: «Драматург кожним своїм твором, по суті, пропонує нову сюжетну колізію в системі власної авторської міфології» [1, 369]. Обираючи нові сюжети і, відповідно, сюжетні колізії, автор підпорядковує їх головному конфлікту всієї своєї драматургії.

Драматург проблеми театру прагне вирішити в публіцистичних виступах, але головні розмірування відбуваються в п'єсах, висвітлених двопланово: цьому сприяє, з одного боку, використання прийому «театр у театрі», а з іншого, пряма констатація мистецтвознавчих поглядів самого автора, передана словами дійових осіб. Так, наприклад, Геля («Любов у центрі міста. Сміховисько-

чудовисько»), зібравшись на презентацію п'єс молодих драматургів, незадоволена з того, що «наші» драматурги «пишуть по-їхньому» [2, 213] – у такий спосіб письменник полемізує з українськими авторами щодо потреби писати рідною мовою.

Сучасний драматургічний процес наповнений не тільки самотніми письменниками з їхнім талановитим спадком, а й творчістю графоманів. Саме цю невід'ємну складову розвитку мистецтва слова, роль якої зазнає нині наукового переосмислення, засуджує Я. Верещак, утіливши свою позицію в репліках Професора («Хованка. Фентезі для фестлейді»), звернутих до Фестлейді: «Прийдете додому, натисніть на оцю от кнопку – і сповідайтеся: щиро й відверто розкажіть про все, що сталося з вами останнім часом. А як захочете, вставляйте між ділом сцени з класичних п'єс – це зараз модно цитувати класику. Ну, а я вже потім упорядкую цей матеріал, видам під власним прізвищем і буду вели-и-ку грошву загібати» [2, 257]. Засуджує драматург і відверте халтурництво, убачаючи його в складанні текстів на замовлення або невикористанні письменницького таланту заради катарсичної та дидактичної функції літератури. Голос («Душа моя зі шрамом на коліні. Сучасна казка»), звертається до Грішника-драматурга: «Ко-Ко, дорогий мій господарю, з-поміж усіх сучасників тобі було послано рідкісний дар: не просто знання рідної мови, а відчуття найпотамніших її джерел. А ти, ти, Ко-Ко, почав на цьому гроші заробляти. Наляканий антисанітарним станом вітчизняних тюрем, ти оминаєш гострі сюжети, закриваєш очі на відвертий бандитизм чиновницького класу, не хочеш заїдатися з вищою владою і поступово, <...> крок за кроком стаєш продажним халтурником і...» [2, 19]. Грішник, тобто Ко-Ко після смерті, усвідомлює негативні наслідки, мізерність халтурництва, про що свідчить жест – він *«обхопив голову руками і стиха застогнав»* [2, 19].

У більшості п'єс Я. Верещака реципієнтові для безпосереднього сприйняття подається кілька мікроконфліктів, які автор лише зрідка виявляє в розвитку, а здебільшого – констативно. Та всі вони відбуваються на фоні одного макроконфлікту, учасниками якого є влада і український народ, представлений усіма суспільними верствами. Драматург до сфери своєї художньої уваги включає не тільки цікаву йому особисто соціальну групу – драматургів, а й усю інтелігенцію. Уже в «Хованці» головна дійова особа з хвилюванням ставиться до пропозиції влади провести «небувалий міжнародний ФЕСТИВАЛЬ БОМЖІВ!» за участі «видатних талантів – артистів, письменників, драматургів, композиторів, науковців, технічної інтелігенції» [2, 257]. Мета фестивалю – сприяти матеріальному становленню талановитих осіб: «Для гостей пропонується встановити великі грошові премії, а для наших рідних бродяг – п'ять однокімнатних, п'ять двокімнатних, дві трикімнатні і одну чотирикімнатну квартиру» [2, 257]. Цей сюжетний елемент потрібен автору, щоб увиразнити конфлікт між представниками різних націй.

Весь національний соціум, за художнім утіленням Я. Верещака, може бути поділений на три сили – «справжні українці», «несправжні українці» і «нові українці» [2, 187]. Серед і перших, і других є жебраки, які знаходяться в конфліктній взаємодії, бо «справжні українці своїх національних жебраків не поважають, кирпу гнуть, ні фіга не дають...» [2, 187], а «несправжні українці, або ж хохли, завжди підтримували тільки російських жебраків» [2, 187].

Національний тип конфлікту змальований протиставленням мислення й діяння справжніх і несправжніх українців. Зі сторони цей конфлікт оцінює Старшина («Жебрацький детектив. Безглуздя»), який – це легко встановлюється при зіставленні кількох п'єс Я. Верещака – висловлює погляди самого автора: «Земелька наша українська така родюча, заводів-фабрик, станцій атомних до дідька, а народ як подурів – колеться, вішається, спивається, та ще й проклинає демократів, яких не те що при владі, а взагалі – за останні триста років ніхто в Україні не бачив...» [2, 183].

Конфлікт народ / влада гострий і, на думку автора, непримиренний, оскільки «нормальні люди – нікуди, ніде і ніяк!» [2, 184] (Зіна – «Жебрацький детектив»). Зіна констатує, що саме ці нормальні люди в очах представників «безбожного капіталізму» «нешасні злидні, бомжі, бродяги» та й взагалі «не люди» [2, 184]. Саме влада сприяла пануванню бездуховної заповіді демократії: «Ти робиш все, що хочеш, а я – за певну суму – впритул тебе не помічаю. Платні послуги називається» [2, 189], – та обездуховленню людей. Геля («Любов у центрі міста») обурюється (про масштабність обурення свідчить і використання автором обценної лексики): «Мать вашу перемать, хіба можна тільки заради тіла жити – красти, обманювати, вбивати? А душа? А Бозя на небі?» [2, 211]. Бездуховний стан суспільства породжує й аналогічний спосіб життя «нових українців»: «Костюмчики ваши клевые, машины ваши импортные, девчонки ваши люксовые. Но куда, куда несут вас машины ваши? И кого, кого родят вам потаскухи ваши? Не потому ли стеклянные ваши глаза, что мёртвая, мёртвая ваша душа?» [2, 187] – які безпосередніми учасниками конфлікту не є, але їхній світогляд визначає здатність породжувати конфлікт («Не потому ль каменеют ваши сердца, что надо, что надо убить за копейку родного отца?...» [2, 187]).

Бездуховність, на думку Я. Верещака, межує з антидуховністю. Так, Капітан податкової поліції викриває сутність босса Димка, який вимагає поважного ставлення, бо вважає себе відомим художником: «Приходить, удвічі молодший за мене – і буквально з перших слів починає мені тикати, чхати, чавкати, хрюкати, в зубах копірситися...» [2, 109]. Позиціонуючи себе так у суспільстві, Димок між тим власні дії спрямовує на злоторення людям: його коханка Марія «на своєму задрипаному “пежо” тричі збивала перехожих, у тому числі двічі, будучи в нетверезому стані», а боссові Димкові «не тільки вдалося прикрити всі три справи, але й дістати злочинниці нові права з чистеньким талоном. Далі! Скандал у ресторані “Наполеон”, зірване весілля, ославлені батьки молодят, інфаркт у тещі, бійка... І що ж? А нічого! Наступного дня “Колапсар” затіває в центральному парку такий собі веселий тоталізатор. Ставка одна: хто програє, той купається – голій-голісінький – у парковому фонтані. І знову <...> герої виходять сухими з води! Далі! Загадкове пограбування діючої церкви в містечку Безгрішному. Серед білого дня зезла унікальна, дорогоцінна ікона “Марія Магдалина”, придбана на кошти віруючих понад двадцять років тому» [2, 109]. Таке протиставлення Димком власного життя українському суспільству, складеному справжніми і несправжніми українцями, конфлікт яких стає немов традиційним, інтерпретується драматургом у дусі загальної його концепції «виключеності» «нових українців» із суспільного проступу, і разом з тим виразної їхньої ролі в ньому.

Я. Верещак у п'єсах висловлює переконання, що носії антидуховності завжди знаходяться в конфлікті з носіями духовності. Причому сам автор поділяє позиції останніх, уважаючи, що це основне покликання всіх людей і письменників зокрема. Недарма Чорний Ангел («Душа моя зі шрамом на коліні») твердить: «В усі часи письменники, та й не лишень письменники – освічені люди вели свій народ до світла, захищали, як могли!» [2, 25].

Дійові особи, яким автор дає силу змагатися в конфлікті, наділені врівноваженим характером, мудрістю і впевненістю у своїй правоті. Вони здатні об'єктивно оцінити ситуацію в країні й шукати засоби впливу на людей, аби цю ситуацію покращити. Основним їхнім інструментом є слово, сповнене поваги до людей і людських цінностей. Подібне усвідомлення демонструє Антоша («Любов у центрі міста»): «Я розумію, товариші, ситуація в країні зараз така, що всі наші цінності – сімейні, ідеологічні, морально-етичні – багато в чому, цілком очевидно... так би мовити, знецінені. Сьогодні дуже модно не поважати старших, переслідувати членів соцпартії, не кажучи вже про компартію, і навіть очевидні звершення... подвиги минулих літ... Вибачте, мені важко говорити. Але я просив би всіх вас, і себе в тому числі, не піддаватися швидкоплинній моді! Особисто моє життя, моя честь, моя совість українця й громадянина... завжди були і, сподіваюся, будуть... що б там і як би там... Вибачте...» [2, 217].

Зіткнення справжніх і несправжніх українців відбувається навколо питання про свідоме ставлення до мови, зокрема рідної. Такий погляд драматурга вмотивований і актуальний для української національної й державної сучасності, адже сутність мови полягає в її людиноцентричності.

Драматург усвідомлює, що за конфліктом між справжніми й несправжніми українцями прихований інший, значно гостріший, конфлікт між українцями й росіянами. Можна лише припустити, що наразі двошаровий зміст п'єс Я. Верещака 1990-х рр. як провідна риса його творчості є спадок більш ранньої драматургії, посталої за умов цензурного тиску. Розуміючи, що поштовхи для розгортання такого конфлікту прості й мають штучну природу, драматург ілюструє це через ставлення персонажів до урбаністичних топонімів, що ще від часів тоталітарної держави набули статусу ідеологічної зброї. Так, Жебрачка («Жебрацький детектив») у діалозі зі Старшиною твердить: «Это она для ваших нищих имени Богдана Хмельницкого. А для наших нищих она всегда была и будет улицей великого Ленина!» [2, 188].

Несправжні українці говорять російською мовою, ще й обурюються, якщо їхній співрозмовник – «убеждённый хохол, по-человечески не может базлатъ» [2, 185]. У родині справжніх українців зазвичай відбувається тривала боротьба за «мовний статус <...> сім'ї», і внаслідок цього тільки з певним часом оточення сприймає таких співмешканців як родину «щирих українців» [2, 213].

Справжні українці гостро реагують на пропозицію «по-человечески <...> разговаривать» [2, 254], уважаючи що її ініціатори не мають відчуття роду: «Людино божа, якщо ти українець і таке мені кажеш, то нещасний батечко і нещасна матінка твоя, і весь твій рід коту під хвіст; а якщо ти зайда, москалик там чи ще якась жертва міжнаціонального сексу, то уяви собі рівень власного хамства і заткни пельку аж до Страшного суду, щоб не грішити більше!» [2, 254].

Недоліками у характері українців, які призводять до всіх окреслених конфліктів, є самозакоханість (Фестлейді з п'єси «Хованка» зазначає: «Бо ми, хохляндія, не любимо своїх видатних за життя цінувати. Може, тому, що вважаємо себе не менш видатними?» [2, 261]) та невмі-

ння «творити рідну державу» через чвари («Душа моя зі шрамом на коліні») [2, 14].

Зовнішні суспільні конфлікти породжують внутрішні особистісні й міжособистісні родинні конфлікти. Саме такий конфлікт відбувся в родині Його («Жебрацький детектив»), коли донька Зіна, затьмарена прагненням матеріального статку, серцем не відчула рідного батька та й не могла відчутти, бо він «сам себе зрікся, імені свого не пам'ятає...» [2, 202]. Таким чином автор виявляє типовий для сучасної драматургії конфлікт самоідентифікації особистості. Для того, щоб вижити в жорсткій реальності, приховує власну сутність Зіна із «Жебрацького детективу» («Це – вульгарна, хамська необхідність для того, щоб вижити самій і допомогти вижити вам» [2, 206]), Люба з «Любові у центрі міста» («Вдаванням я займалася цілих п'ять літ: вдома – алкаш, скандали, бійки, а на людях – вдавання: ой, мій Колька, він такий жартівник, такий щедрий...» [2, 209]).

На внутрішній конфлікт, на конфлікт самоідентифікації самого автора натякає обране ним ім'я «Слав. Ко-Ко» для головного персонажа п'єси «Душа моя зі шрамом на коліні. Сучасна казка». Декодування цього антропоніму здійснила О. Бондарева в передмові «Ексцентрична концепція драми» до збірки «144000»: «Концепція героя, запропонована драматургом у першій п'єсі цієї збірки, контамінує кілька міфологічних складових: автобіографічну (“Я”-концепція протагоніста вимальовується з розщепленого імені самого драматурга **Я-ро-Слав(ко)**→Я+Слав+Ко), жанрологічну (протагоніст, так само як і автор, є не просто письменником, а представлений власне сучасним українським драматургом <...>), психологічну, літературно-статусну, соціоісторичну, символічну, ігрову» [2, 6]. Грішник, який є втіленням автора, констатує власне ставлення до театру: «Я вже так отруєний театром, що й після смерті... тобто в цьому дивному сні без вас... без глядачів не можу» [2, 12].

«Душа моя зі шрамом на коліні» – одна з небагатьох п'єс, у якій автор уважно поставився до умов формування характеру основної дійової особи: «Батько нас покинув, коли мені було два роки, й ніколи більше не з'являвся. Мама запыла з горя, а далі знайшла собі п'яного мачо, і вже удвох не просихали. Тітка Настя, батькова сестра, не витримала й забрала мене до себе. А через якийсь час моя нещасна мама не придумала нічого кращого, як припертися вночі зі своїм п'яним мачо і... Тітчина пенсія лежала на столі... Я спав у сусідній кімнаті, коли мачо душив тітку подушкою. Сіли обоє – мама і мачо. А мене вулиця обласкала, банда пригріла, колонія суворого режиму довершила виховання. Хоч ні, книги теж зіграли свою історичну роль у формуванні майбутнього писа-менника» [2, 12]. Усвідомлення цього – основа для пізнання внутрішнього конфлікту вже зрілого СлавКо-Ко, породженого усвідомленням невідповідності своїх життєвих намірів і вчинків.

Внутрішній конфлікт дуже часто розгортається через усвідомлення персонажами власної нікчемності та відсутності власної добротворчої сутності. Так, Грішник («Душа моя зі шрамом на коліні») усвідомлює, що не може покликати людей, яким він зробив добро, щоб виконати розпорядження Чорного Ангела та отримати можливість воскреснути. Усе його добротворення було дріб'язковим, або й мало негативні наслідки: «Ні, звичайно, я допомагав! Піаніно, пригадую, комусь на шостий поверх тарганив, а потім два тижні лежав у лікарні... Дачу сусідові допомагав будувати, а його посадили за хабарі... А ще якомусь небіжчику яму копали, і так понапивалися, що самі в ту яму попадали...» [2, 26].

В одній площині з конфліктом самоідентифікації родинним конфліктом виявляється й гендерний конфлікт, причина якого полягає в нереалізації жінки. Фестлейді («Хованка») виявляє ці причини: «Ти воював з яничарами, гасав по мітингах, бився на Софіївській площі з омоном, сидів по каталажках, піднімав прапор над Верховною Радою, а я тремтіла в хованці, в жахливій, затхлій хованці, запечатаній одвічними жіночими страхами за сім'ю, за майбутніх дітей...» [2, 259].

Зосереджуючись на житті різних суспільних верств, автор не полишає поза своєю творчою увагою й бандитів. Можливі причини й розгортання конфлікту за їх участю представлені в п'єсі Я. Верещака «Весільний злодій», у якій її авторське жанрове визначення – «комедія мафіозна» – налаштовує на змаловання негострого, неглибокого, але яскравого конфлікту.

Імена дійових осіб вказують на їхній соціальний статус, професію, вік, фізичні вади, з явним домінуванням одного з показників. Саме тому й представляє їх автор за абеткою: Аспірантка, Баба Йожка, Балерина, Галька-чума, Глухоніма, Ірма, Профі й тільки Макар поданий поза абеткою [3, 110].

Простір для розгортання майбутнього конфлікту викликає алюзію до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита»: «Містично-моторошний лабіринт розкішної квартири. Одна з кімнат яскраво освітлена: крім стола та шести звичайних стільців, тут нічого більше немає; назвемо цю кімнату призабутим словом “почекальня”. <...> (Двері не скриплять, дзвоник не працює <...>). А дивні й загадкові звуки, а тіні, силуети й привиди, що ними аж кишить квартира, довершують містичний стиль загальної картини» [3, 110], – цей досвід дозволяє очікувати негострого, але

яскравого конфлікту.

Факт представлення Макара поза абеткою дозволяє очікувати його як одного із учасників конфлікту, або як особу, за участі якої цей конфлікт буде розв'язаний. Макар діє в п'єсі як Макар Хведорович Вовкодав – «підступний спокусник всіх покинутих і самотніх, улюблених столичних красунь» [3, 115]. Його розуміння життя сповнене бездуховності, відсутності життєвих орієнтирів: «Дурниці! Нема ні Бога, ні чорта, і десять заповідей уже нікого нині не стримують. Тусується народ: хто – у бізнес, хто – за кордон, хто – у народні депутати, та всі однаково крадуть і хімічать. Різниця хіба що в тому, що ми, селюки, не вбиваємо одне одного за землю чи трактор, як ваші великі діловари, і рекет наш не зрівняти з вашим» [3, 124].

Для розуміння сутності конфлікту потрібен екскурс у минуле, який здійснює Аспірантка: «Кілька років тому Марат Казарін святкував весілля в “Наполеоні”. Гости, столи, подарунки – фантастика! А найбільший подарунок йому зробили під фінал: якийсь лисий фірмач завів його красуню-дружину в кабінет директора ресторану й... <...> Марат застав їх на гарячому. Зомлів. Два тижні провалявся в лікарні. <...> І від потрясіння став... глухонімим» [3, 113].

Під час розвитку подій стає зрозумілим, що цей «лисий фірмач» – Макар, а Глухоніма – це Марат Казарін. Тож основний конфлікт відбувається між Маратом і Макаром, які є втіленням двох бандитських поколінь. Це розкодує Марат: «То, звісно, не думали про розплату. У цьому, власне, різниця між вашим бандитським поколінням тупих діловарів і нашим – інтелігентним, цивілізованим. Дехто помилково приписує нам ваші примітивні звирячі замашки й вчинки, і тому в народі утвердився далекий від інтелігентності образ хижого, безбожного шакала-пропродисвіта, який на все зданий. Сьогоднішня наша масштабна і, я б сказав, інтелектуальна акція повинна передусім засвідчити: у великий бізнес прийшло нове покоління» [3, 129].

Художній конфлікт твору розв'язаний. Його фінал відображає основну ідею твору, укладену в уста Гальки: «Кожен мусить сам, сам зрозуміти, що життя – це не ігрища, не хохмочки й не приколи. І ніщо ніколи не пробачається...» [3, 129].

Отже, драматургія Я. Верещака сповнена багатьма персоніфікованими мікроконфліктами. Усі вони дуже різноманітні за тематичною типологією, гостротою, але обов'язково яскраві. У силу їхньої констативності такі конфлікти не можна назвати динамічними, чого не скажеш про основний національний макроконфлікт, який пронизує всю драматургію письменника та сприяє розкриттю її основної ідеї – покликання людини бути свідомим носієм рис своєї національної приналежності та бути свідомим добротворцем у повсякденному житті, – реалізація якої неможлива без опори на адекватне соціальне та національне самоідентифікування.

Неда Неждана також орієнтує свої п'єси для сценічного втілення. Саме тому в «Автопровокації» авторка зауважує: «Намагаюся писати щоразу інакше, ніби для іншого театру. <...> Деякі п'єси мають кілька версій – залежно від потреб постановників. Я відкрита до співпраці з режисерами і акторами, люблю дивитись репетиції, часом дороблюю текст після них» [4, 7]. Наскільки вдається Неді Нежданій досягти своєї мети і як це впливає на виявлення художніх конфліктів, можна встановити, досліджуючи збірку її п'єс «Провокація іншості».

Драматург продовжує сучасну традицію переосмислення життєвого шляху відомих і видатних постатей у культурному житті нації та історії загалом, зосереджуючи увагу на їхніх внутрішніх конфліктах. Так, особисте життя Лесі Українки інтерпретується в «драматичній імпровізації» «І все-таки я тебе зраджу», а життя римського імператора Клавдія I – у «майже еротичній трагедії» «Химерна Мессаліна».

Основними учасниками подій п'єси «І все-таки я тебе зраджу» є Леся Українка, Нестор Гамбарашвілі, Сергій Мержинський, Климент Квітка. Виявляти конфлікт п'єси допомагає ще одна дійова особа – Драматург, який розкриває письменницькі наміри: «Наша п'єса про іншу Леся – земну, живу, лукаву...» [4, 14].

Арлекін і П'єро – «Чорний Дух» («Злий Геній») і «Білий Дух» («Добрий Дух») роз'яснюють Лесі, що її «вірші, драми, щоденники і листи» потрібні для «музеїв, дисертацій, політичних гасел тощо...» [4, 33]. Драматург-літературознавець дуже добре обізнана з біографією Лесі Українки, хоча радить акцентувати увагу на її внутрішніх переживаннях. Фліртуючи з Нестором, Леся захоплюється і «починає танцювати»: «*Леся танцює все швидше, потім робить якийсь невдалий рух, скрикує і падає*» [4, 16]. Усвідомлення власного каліцтва: «Я радше хвора, ніж щаслива» [4, 17]) викликає внутрішній конфлікт між прагненням дарувати любов (Арлекін констатує: «Кохання аж світиться у ваших очах» [4, 17]) і усвідомленням можливості приносити нещастя. Внутрішній конфлікт Лесі породжує її поганий настрій: «*Леся (різко)*. В злomu, в злomu я гуморі» [4, 18]. Через цей злий настрій Леся завдає болю Несторові власними «варіаціями на тему з Міцкевича»: Я не кохаю тебе і не прагну дружиною стати. / Твої поцілунки, обійми і в мріях не сняться мені, / В мислях

ніколи коханим тебе не одважусь назвати; / Я часто питаю себе: чи кохаю? Одказую: ні! [4, 19].

Про прагнення розв'язати власний внутрішній конфлікт свідчить Лесин неприродний, істеричний сміх, іронічний тон розмов. Штучну Лесину поведінку («зупиняється, заносить кинджал над собою, безсило опускає, відкидає геть, переглядає написане, рве, піднімає кинджал, ховає, гасить свічку і йде» [4, 21]) розкодовує Драматург: «Тепер, щоб здобути свободу від своєї любові, він навіть у цій святині має вбачати божевілля й сваволю...» [4, 21]. Розв'язати цей внутрішній конфлікт Лесі так і не вдається. Звістка про одруження Гамбарашвілі призвела до істерії.

Внутрішній конфлікт Лесі, яка почуває себе «малою й беззахисною» [4, 23], відчуває, розуміє й тлумачить Сергій Мержинський: «То ви така і є. Не ображайтеся, але ви схожі на дитину, що вдає з себе дорослу і ледь стримується, аби не розсміятися» [4, 23]. Така внутрішня близькість породжує почуття між чоловіком і жінкою, про які Леся говорить у листі: «Я побачила тебе... я пішла до тебе... як оплакана дитина йде в обійми того, хто її жалує... Тільки з тобою я не сама... тільки ти вмієш рятувати мене від самої себе. Все, що... тьмарить мені душу, ти проженеш променем твоїх блискучих очей – ох, у тривких до життя людей таких очей не буває! Се очі з іншої країни...» [4, 25]. Смерть Мержинського не розв'язала конфлікту Лесі. П'єро розкриває мрії жінки: «Кохання, хоча б малого, але спокійного, щоб не боялась втратити щомить» [4, 28]. Доля дарує їй таке кохання в особі Кльоні, який умовляє Лесю вийти за нього заміж. Леся, погоджуючись на цей шлюб, відчувала до чоловіка лише довіру й повагу. Саме тому обряд вінчання не приніс святкового настрою, а відновив страх утратити спокій, прагнення побути на самотині, що й зумовило черговий внутрішній конфлікт: «Все як у тумані, як не з нами. Колись я зовсім інакше це собі уявляла. Подружній обов'язок. Як фальшиво звучить» [4, 31].

Драматург зізнається, що п'єса буде позбавлена ефектного фіналу, бо нерозв'язаним лишився і внутрішній конфлікт Лесі, яка весь час перебувала в пошуку, поміченому Драматургом: «Останні роки Лесі – час родинного щастя і великих злиднів, час найбільших страждань і найсильніших творів...» [4, 32].

Неда Неждана виявляється гарним знавцем й римської історії. Але і зараз її цікавить не правдиве відтворення історичних фактів, а внутрішній конфлікт Мессаліни, про що свідчить акцент на її імені в назві «майже еротичної трагедії». Мессаліна вміє розбиратися в чоловіках. Так, Префекта, який вирізняється силою (такий висновок можна зробити з того, що він «очолює імператорську “гвардію”» [4, 58]), вона обирає батьком для своєї дитини, а Клавдія, який «у сто разів розумніший» за Префекта («Знається на філософії, давній історії і навіть сам писав п'єси й наукові трактати...» [4, 62]), робить римським імператором, чим і собі забезпечує титул імператриці та владу. Але саме це породжує її внутрішній конфлікт, про що жінка зізнається одному зі своїх коханців – Гаю: «Я згвалтувала свою долю, і вона тепер у помсту гвалтує мене...» [4, 67]. З набуттям права, за словами Гая, «робити що завгодно» [4, 67], Мессаліна втрачає найголовніше – свободу, що й намагається пояснити коханцю: «Розумієш, Гаю, влада – над іншими, а свобода – твоя, і її втрачаєш, втрачаєш, втрачаєш...» [4, 67].

Для Мессаліни важливо, щоб її чоловіки любили в ній жінку, а не імператрицю. Своїми страхами вона ділиться з Гаєм, якого покохала («Може, я справді закохалася, це мене й лякає...» [4, 71]): «Мессаліна (сумно). Ти любиш в мені лише імператрицю, вовчисько. Точніше, це лоскоче твою гординю. Це я так тішу себе байкою: якби... Якби я була просто жінка – може, ти б і не глянув у мій бік» [4, 67].

Розв'язати свій внутрішній конфлікт Мессаліна намагається завдяки ризикованій грі, в якій є «присмак гри і смерті» [4, 70]. Переодягнута, вона відвідує лупанари, бо «гра в кохання – єдине, що захоплює жінку насправді» [4, 70]. У цій грі Мессаліна проявляє ненаситність власних бажань: «Але бажання – то лише початок. От коли вхопиш його і витягнеш із чоловіка те, про що він не здогадувався... А ще й так, що він не зможе насититись, не зможе забути... От де справжня влада над людиною...» [4, 71]. При цьому для Мессаліни важливо, щоб це кохання було з бажанням, бо від облудливої влади її нудить. Поведінку Мессаліни оцінює Гай: «Тобого править хіть... Коли я уявляю собі, що ти, як остання повія...» [4, 93].

Подібний спосіб життя сформував жорстокість Мессаліни. У Юлії, своїй служниці й подрузі вона сформувала ненависть до себе, про що та зізнається секретарю Клавдія Нарциссу: «Коли вона взяла мене до себе, я була ще дівчинкою. Вона відібрала чотирьох сильних рабів і сказала: я хочу, щоб ти відчула це по-справжньому. І дивилася... Я не прошу їй ніколи...» [4, 86].

З часом Мессаліна усвідомлює свої почуття до Гая і готова «поставити на кін усе – трон, спокій, може, й життя...» [4, 93]: «Бери мене такою, якою є, чи не бери взагалі. Я розбудила в собі потаємних демонів, іноді я й сама боюсь їх... Нарешті я зустріла тебе, чоловіка, що може розігнати цих демонів! Але тепер я маю все перекинути з ніг на голову! Що ти зробив зі мною? Мені

огидно ховатися і брехати. Я нікого не хочу, крім тебе. Я була в лупанарі, та не змогла тобі зрадити. Ти знаєш, що я робила? Я вигнала план перевороту... Я хочу стати твоєю жінкою, вірною жінкою. Та для мене це як навчитись говорити після років мовчання, як почати ходити прикутому до ліжка» [4, 94].

У зверненні Мессаліни до богині Ізиди розкриваються її справжні наміри і розв'язується внутрішній конфлікт: «Гай рятує мене від мене самої. Я стаю легкою, чистою, ніби все спочатку. Не дай йому загинути. Допоможи мені. Навіть якщо ми помилилися і все це даремно...» [4, 108].

Конфлікт людини з часом розкривається в «моноп'єсі зі стереоефектом» «Мільйон парашутиків». У драматіс персоні авторка зазначає одну дійову особу – Жінку 25–35 років. Але у творі фігурують ще дві дійові особи – Марія Шварц і родичка Жінки – «бабуся у других» зі Сполучених Штатів Америки Елізабет Шварц, яка й знаходить «єдину спадкоємицю жіночої статі молодшу 45 років» [4, 122], заповідаючи їй спадок за умови, що та проживе останній день її сестри «так, як прожила його вона» [4, 123].

Марія Шварц – сестра по батькові Елізабет Шварц, була розстріляна 17 жовтня 1941 року. Мова йде про події в м. Косові – районному центрі Івано-Франківської області, де 16–17 жовтня 1941 р. рано-вранці німці несподівано оточили єврейські квартали, вигнали всіх на вулиці й колонами проводили до в'язниці, а звідти підвозили Пістинською вулицею до гори, а потім вели до великих ям, викопаних на Міській горі. Примушували роздягатися, а тоді підводили до краю ями і вбивали пострілами в голову. Не було пощади ні жінкам, ні старим, ні немовлятам. Решту вивозили в гетто (Коломия) і згодом розстрілювали в Шепарівському лісі. Установити місце подій дозволяють дві вказівки – дата й чекання Марії, коли її разом з іншими «поведуть до ями» [4, 127].

У свій останній день Марія Шварц замислюється над тим «з чого, власне, складається жінка? З того, що вона бачить у дзеркалі? Ні, цього замало...» [4, 125]. Прощаючись зі своїм тілом, мріями і сподіваннями, з батьками, близькими, друзями і коханим, з ненародженою дитиною, яка могла б бути, – жінка усвідомлює, що це все складало сенс її життя.

Гра жінки наодинці – вона «*крутиться перед дзеркалом*» [4, 129], не випадкова, бо цей предмет інтер'єру використовують для виклику духів-образів, які були сприйняті ним у минулому і зберігаються в ньому [6, 196]. Елізабет Шварц ніколи не бачила своєї сестри, народившись у 1936 р., мала лише п'ять років, коли Марія Шварц була страчена. Проте знайдений щоденник відкрив їй сестрини душу і «глибоко вразив» [4, 123].

Домінантний для творчості Неди Нежданої внутрішній конфлікт виявляється і в «трагіфарсі на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння» «Самогубство самоти». Саме внутрішній конфлікт приводить її на дах будинку для суїциду. Породила цей конфлікт не стільки зрада коханого чоловіка, скільки знехтування щиро подарованим оберегом: «Я колись подарувала йому амулет, знаєш, такий, що його можна носити на шиї. Щоб він беріг його від усього злого... Так от, цей амулет був на ній... Просто як дешева краса... Він не мав права цього робити... Це жорстоко... Сьогодні я зрозуміла, що почала божеволіти... Навіщо жити в пеклі?» [4, 197–198].

Інший конфлікт – зовнішній – розгортається між Нею і Ним, бо Він подарував надію, що Вона зустріла споріднену душу, а насправді виявився учасником ріал-шоу «Останній герой суїциду». Його словесні переконання («Послухай мене, будь ласка... Я пішов на це заради майбутньої лабораторії. Мені дуже потрібні були ці гроші. Я хочу довести свою теорію...» [4, 217], «Коли я брався за це – я ж не знав тебе. Не знав, що ти така... незвичайна... І це просто подарунок долі, що я зустрів тебе, правда» [4, 218]) не розв'язують конфлікту. Вона обурено, безапеляційно заявляє: «Залиш свій пафос для камери... Ти робив це заради грошей, і ти мені огидний. Навіть стояти поруч з тобою – огидно... Але у тебе нічого не вийде. Ти їх просто не отримаєш. Я все-таки стрибну з цього даху» [4, 218]. І тільки готовність Його стрибнути разом з Нею, стрибнути з парашутом, здійснити самогубство самотності й побудувати стосунки на довірі розв'язують цей конфлікт.

Зовнішній конфлікт виявлено і в «небезпечній грі на дві дії» «Коли повертається дощ». Учасниками конфлікту є Галина – «дівчина 27 років, господиня і кельнерка кав'ярні “Під парасолькою”», у недавньому минулому – кандидат історичних наук; чужинка» [4, 222] – і мешканці міста Без Назви (Марк, Марта, П'єро, Андрій). Причиною конфлікту стала байдужість останніх одне до одного, до життя, спрямованого мешканцями міста на творення чогось із повітря. Цей стан виразно характеризує Тінь: «Все просто... Тут панує пустеля... Дощ помер, і світ захопив дух пустелі... Він забирає волю і відчуття, і всі спрагли того, чого не можуть сягнути, ані краплі... і ніхто не народжується, і нічого не відбувається, а лише пісок сиплеться крізь вузьку щілину сну, і тіло, як пісковий годинник, перевертається, і немає зупину піску... І міражі як привиди життя проникають у мозок, і тіло стає чужим, і світло стає пекельним...» [4, 250]. У Галині ж Тінь бачить

обрану, здатну змінити порядок речей. І дійсно, Галина відмовляється від усіх пропозицій мешканців міста: продати своє тіло, прийняти подарунок, народити й віддати дитину.

Конфлікти існують і між мешканцями міста. Так, Марта обурюється, що вона та її моделі весільних суконь не викликають зацікавлення її чоловіка. Жінка знаходиться в стані внутрішнього конфлікту («Мені погано з собою, Марку...» [4, 226]). Марта, ім'я якої означає рішучість, уміння дивитися в очі небезпеці, від нереалізованості виявляє бажання померти. Саме вона прагне змін і вірить, що чужинка залишиться в місті. Тому Тінь обирає її в жертву («*Тінь непомітно прослизав до келиха Марти і щось кидає (cuple) в нього*» [4, 270]), а після смерті Марти, яка випила зі свого келиха, йде дощ, і в мешканців міста починають з'являтися бажання.

Символічною в п'єсі є й парасолька, пофарбована в срібний колір, бо саме здавна відома здатність срібла мати цілющі властивості при лікуванні захворювань. Саме після того, як всі учасники конфлікту зібралися «в центрі під великою срібною парасолькою» [4, 276], відбувається одужання Марка і його компанії.

Отже, Неда Неждана стверджує, що конфлікт, зумовлений байдужістю, завжди знаходить своє розв'язання завдяки діям одного з учасників, який, змінюючи світогляд під зовнішнім впливом, породжує бажання жити заради чогось і когось.

Не обходить драматург і національної тематики, про що свідчить жанрове визначення п'єси «Той, що відчиняє двері. Чорна комедія для театру національної трагедії», у якій діє дві дійові особи – Жінка (Віра) і Дівчина (Віка). Для розуміння художнього конфлікту п'єси розтлумачення потребують їхні імена. Семантика імені Віра накладає такі риси характеру, як урівноваженість, старанність, тверезість мислення, прагматизм. Характер Вікторії мінливий і залежить від віку. Неда Неждана виявляється гарним людинознавцем і не дарма зауважує вік дійової особи: Вікторії 25–26 років. Саме тому її поведінку визначає демонстраційність, зухвалість, свавілля, упертість, емоційна і рухова активність.

Подібне протиставлення характерів очується конфліктним, чому додатково сприяє розгортання подій «в моргу, напівпідвальному приміщенні, у наші дні, в холодний період року в Україні» [4, 36]. Учасниці подій свідомо ставляться до умов життя країни. Так, Дівчина констатує: «Та яке здоров'я з нашою екологією? В землі гербіцид на гербіциді, ще й пестицидом поганяє. В повітрі, перепрошую, гази, у воді – взагалі казна-що, H₂O і не ночувало. Ото зашлакувався по саму зав'язку – і готовий» [4, 39]. Віра ж характеризує конфліктну політичну ситуацію: «У них там на верхах боротьба за владу, а народ позамикали по своїх домівках, щоб під ногами не плуталися. А ми маємо визначитися: за кого – за наших чи за ваших» [4, 49].

Окреслені риси характеру абсолютно відповідають взаємоконфліктним способам життя, обраним дійовими особами. Дівчина вважає, що «краще швиденько згоріти, ніж довго і нудно <... > гнити» [4, 39]. Тому зловживає алкоголем, бо її сенс життя втрачено: «Не вийшло в мене по-писаному... Тільки заміж вийшла – розлучилася, з інституту мене “пішли”, а потім – закрутилося... Зате нагулялася і життя набачилась... сита ним по саму зав'язку!» [4, 46].

Життя Віри, яка прагнула жити як «по-писаному»: «Працювала тяжко. Від зорі до зорі, можна сказати. З одним чоловіком жила» [4, 46], – радості не принесло, бо «робила аборт, двічі. Один раз ще зовсім молода була, зелена. Випадковий хлопець, один раз і було...», а другий «вже в заміжжі» [4, 46], прагнучи позбавити ненароджену дитину злиднів.

Жінки, опинившись у морзі, переосмислюють своє життя й вирішують його змінити: Віка виявляє бажання вступити «до товариства тверезості», а Віра піти працювати «на “швидку допомогу”» [4, 48].

В епілозі драматург розкриває ідею твору – визначає найважливішу цінність для людини, незалежно від її способу життя – право вибору: «Ти можеш іти, а можеш залишатися. Ти можеш бути живою, а можеш – мертвою. Ти сама вибираєш. Немає нічого ні зверху, ні знизу. Нічого! Тобі нікого звинувачувати у своїх бідах і помилках. Тобі не треба пристосовуватися до обставин. Ти сама їх створюєш. Твої слова – це твої слова, твої кроки – це твої кроки, твоя тінь – це твоя тінь...» [4, 55–56].

Отже, Я. Верещак у своїй драматургічній спадщині схильний до констатації мікроконфліктів, які зрідка виявлені в розвитку. Учасниками основного гострого національного макроконфлікту є влада і український народ, представлений усіма суспільними верствами; зокрема автор акцентує увагу на протилежності «справжніх» і «несправжніх» українців. Зовнішні суспільні конфлікти породжують внутрішні особистісні й міжособистісні родинні конфлікти, в основу яких покладені гендерні відмінності. Художній конфлікт Я. Верещака, у якому одна з конфліктуючих сторін – драматург чи особа пов'язана з театром, покликаний засудити письменницьке халтурництво. Саме

цей виявлений персоніфікований внутрішній конфлікт ідентифікуємо як гострий і розв'язаний (як врешті й більшість художніх конфліктів драматурга). Гостроти йому надає протиставлення спрямованості життєдіяльності головної дійової особи на бездуховність та усвідомлення хибності цього шляху після смерті (міркування Грішника наодинці сприяють визначенню внутрішнього типу конфлікту), що дозволяє ідентифікувати його розв'язаність.

Неда Неждана віддає перевагу учасникам конфліктів – видатним особам і жінкам, які переважно знаходяться в стані внутрішнього конфлікту. Зовнішні й внутрішні конфлікти розв'язуються завдяки рішучості, упевненості, доброті учасників. Помітно, що внутрішні конфлікти дійових осіб виникають не тільки через зіткнення намірів, планів, а й через включеність їх у загальнонаціональні процеси й ситуації.

ЛІТЕРАТУРА:

- Бондарева О. Особливості авторського міфотворення у драмі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні»: текст, підтекст, інтертекст / Олена Бондарева // Українознавчі студії. – 2007–2008. – № 8–9. – С. 368–388.
- Верещак Я. 144000 : п'єси-фентезі / Ярослав Верещак ; упоряд. і авт. передм. О. Є. Бондарева ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – 344 с.
- Верещак Я. Весільний злодій / Ярослав Верещак // Дніпро. – 2003. – № 3. – С. 110–131.
- Неждана Н. Провокація іншості : п'єси / Неда Неждана. – К. : Український письменник, 2008. – 277 с.
- Ткаченко А. О. Індивідуальний стиль: феноменологія / типологія; динаміка / статика (На матеріалі творчості українських поетів 60–90-х років ХХ ст.) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06, 10.01.01 / Анатолій Олександрович Ткаченко ; Київський університет імені Тараса Шевченка. – К., 1998. – 36 с.
- Енциклопедія символів, знаків, емблем / авт.-сост. В. Андреева и др. – М. : ООО Астрель ; МИФ ; ООО АСТ, 2001. – 556 с.

УДК [801.8:398]:81'42

*ОЛЕНА ГІНДА, доцент,
Львівський національний університет
імені Івана Франка*

ТЕРМІН ФОЛЬКЛОР ЯК ПОНЯТІЙНЕ ТА ДИСКУСІЙНЕ ПОЛЕ

У статті порушено проблему понятійних ознак фольклору і його меж. Розглянуто інноваційні тенденції сучасної фольклорної традиції, тих змін у функціонуючому фольклорному полі, які зумовлюють кореляцію змістового наповнення терміна фольклор. Проаналізовано дискусію сучасних вчених-фольклористів стосовно цієї проблеми, наголошено на важливості урахування дослідниками викликів сучасної фольклорної ситуації і уваги до нових детермінант фольклористичних дискурсів.

Ключові слова: фольклор, фольклористика, габітус, фольклорне поле, межі фольклору, фольклористичний тезаурус, фольклорна комунікація, фольклор-знання, колективізуючі форми культури, народна духовна культура, соціологічні підходи, культурна антропологія, методологія фольклору.

В статье рассматривается проблема категоризационных признаков фольклора и его границ. Рассмотрены инновационные тенденции современной фольклорной традиции, тех изменений функционирующего фольклорного поля, которые обуславливают корреляцию содержательного наполнения термина. В статье проанализирована дискуссия ученых-фольклористов на эту тему, оговаривается необходимость исследовательского внимания к вызовам современной фольклорной ситуации и выработке новых исследовательских детерминант.

Ключевые слова: фольклор, фольклористика, габитус, фольклорное поле, границы фольклора, фольклористический тезаурус, фольклорная коммуникация, фольклор-знание, коллективизирующие формы культуры, народная духовная культура, социологические подходы, культурная антропология, методология фольклора.

The article highlights the problem of conceptual features of folklore and its limits. There have been examined innovative tendencies of modern folklore tradition as well as the changes in operating folklore field which determine the correlation of notional filling of folklore as a term. The discussion of modern scholars-folklorists concerning the given issue has been analyzed; the importance of the fact that researchers should take into account challenges of modern folklore situation and pay attention to new determiners of folklore discourses has been underlined.

Key words: folklore, folklore studies, habitus, folklore field, limits of folklore, folkloristic thesaurus, folklore communication, folklore as knowledge, collective forms of culture, cultural anthropology, folk spiritual culture, sociological approaches, methodology of folklore

Фольклористика, як рівно ж і етнографія, передусім фіксують
сучасний стан культури
Сергій Неклюдов [16, с. 30]

Передумовою будь-якої фольклористичної праці є розуміння науковцем фольклорної природи досліджуваного матеріалу, його вписуваності у фольклорне категоріальне поле, застосування до нього фольклористичних вимірів. Сьогодні ми спостерігаємо гостру дискусію у царині наукових ідей стосовно семантики терміна фольклор, його понятійних меж. Актуальність порушеної у статті проблеми є очевидною і такою, що й надалі покликатиме науковців до діалогів на тему понятійних ознак фольклору і його меж. Завданням нашої статті є аналіз сучасних наукових

досліджень, у яких порушено проблему інноваційності сучасної фольклорної традиції і тих змін, що відбулися і продовжують відбуватися у функціонуючому фольклорному полі. Саме цей огляд допоможе описати актуальні кореляції і модифікації фольклорних явищ та окреслити поняття «фольклор» з позиції нинішньої науки.

У сучасній фольклористиці можна виокремити щонайменше чотири концепції розуміння фольклору, які свого часу охарактеризував Константін Чистов, наголосивши на відсутності чітких границь між ними. Суть першої концепції, на думку К. Чистова, полягає у визначенні фольклору як духовної галузі традиційної культури, що усно передає народний досвід та знання. Йдеться про «всі форми духовної культури, а в найширшому розумінні – і деякі форми матеріальної культури» [20, с. 164]. Суть наступної концепції полягає у розумінні фольклору як простонародної «художньої творчості» або «художньої комунікації», що «дає змогу розширити вживання терміна “фольклор” на сферу музичної, хореографічної, образотворчої та ін. народної творчості» [20, с. 164]. Надалі актуальною залишається третя концепція, за якою фольклор – передусім простонародна вербальна традиція. Безумовно, за такого розуміння фольклору центр дослідницької уваги зосереджується на словесному втіленні фольклорних проявів. Для прихильників четвертої концепції фольклор – насамперед **усна** традиція. Усності надають пріоритетного значення, бо завдяки цій ознаці фольклор виокремлюється з-поміж інших вербальних мистецьких форм. Нескладно побачити у цих концепціях розмитість меж та смислову тавтологічність.

Фольклорна ситуація кінця ХХ і початку ХХІ століть зазнавала стрімких і суттєвих змін. Це зумовлювало активізацію наукових діалогів, у яких непорозуміння між дослідниками нерідко виникало з причини невизначеності у розумінні поняття. Видатний етнолінгвіст і фольклорист Світлана Толстая, аналізуючи стан сучасного фольклору, коментує це питання так: «Відомо, що як у вітчизняній, так і в зарубіжній науці фольклор розглядали і розглядають двоєко – у вузькому і широкому значенні. У вузькому значенні фольклор ототожнюють з усною народною поетичною творчістю (пор. також терміни “народна поезія”, “народна словесність”), фольклором називають корпус вербальних (словесних) текстів різних жанрів і різних за призначенням, використанням і походженням, які передаються і засвоюються за традицією. Фольклору як словесній формі (жанру) народної традиції відповідає філологічна фольклористика, що займається вивченням фольклорних текстів, їх жанрів, структури, походження, історії, мови тими ж методами, якими послуговується літературознавство у процесі вивчення літературних творів. [...] У широкому значенні фольклор (відповідно до внутрішньої форми англійського слова, пор. також німецьке *Volkskunde*) – це вся традиційна народна духовна культура у всіх її розділах і видах. **За такого розуміння фольклору як об’єкта вивчення фольклористика мала б відповідати дисципліні, що становить розділ етнографії, а саме – етнографії духовної культури** (вирізнення тексту жирним шрифтом наше. – О. Г.)» [19, с. 118].

Зрештою, змістове наповнення терміна фольклор залишається дискусійним відтоді, як 22 серпня 1846 року у щотижневику «The Atheneum» його уперше анонсував Уільям Джон Томс у статті «Folk-Loge», підписаній авторським псевдонімом А. Мертон. Трохи згодом, 1864-го року, на засіданні Англійського фольклорного товариства термін було прийнято як науковий, про що сам У. Дж. Томс, будучи головою товариства, у передмові до першого тому його матеріалів писав, що термін, який він увів, увіковічить його ім’я більшою мірою, ніж тривала професійна діяльність [13, с. 3]. У статті Віктора Гусева «Фольклор (История термина и его современные значения)» [13], що стала класикою російської (на той період радянської) фольклористики, було детально розглянуто, як змінювалося смислове наповнення терміна у часі і науковому просторі. Автор охопив значний відтинок часу: від дати введення терміна у науковий обіг і до періоду, коли була написана стаття (1966 рік). Географія ж наукового дискурсу В. Гусева охоплювала ті країни, у яких фольклористика або вже існувала, або формувалася як наука. Через 45 років після виходу в світ розвідки російського вченого подібним прецедентом в українській науці стала стаття історика Михайла Глушка «Початки вживання терміна “фольклор” в українській науці та його значення» [11], у якій автор розглянув шляхи утвердження терміна «фольклор» в українських народознавчих дисциплінах, його відмінність від термінів «етнографія», «усна народна словесність», «народна поезія».

Узагальнюючи історію функціонування терміна «фольклор», можна стверджувати, що вже на початку свого існування його уживали у двох значеннях – широкому і вузькому: у широкому – на позначення всієї неписаної історії народу, переважно примітивних епох, у вузькому – на позначення давніх звичаїв, обрядів, ритуалів, які закріпилися у традиціях та забобонах нижчих верств цивілізованого суспільства [14]. Згодом терміном найчастіше позначали сукупність усіх явищ матеріальної і духовної культури народу, таким способом поступово закріпивши певні обмеження

поняття, що тяжіли до згортання його предметного поля на початках духовною, а у подальшому лише словесною сферою. За радянської доби термін фольклор «витіснили» інші поняття: народна словесність, народна поезія, уснопоетична народна творчість, які надовго закріпилися як домінуючі і відповідно орієнтували на його філологічне та літературоцентричне осмислення.

Історію та наслідки цих санкціонованих обмежень і, як наслідок, понятійної редукції категорії «фольклор» у згаданий період ретельно дослідив і проаналізував російський учений Альберт Байбурін: «Якщо ж спробувати підсумувати вже відомі думки щодо еволюції поглядів на предметну галузь ... науки (про фольклор. – О. Г.), то її можна подати як результат послідовного введення обмежень на сферу фольклорних явищ. Загалом кажучи, будь-яка наукова дисципліна прагне до визначеності своїх меж і можливо до чіткішого їх окреслення, але у випадку з фольклористикою відбувалися дивні (можливо, тільки на перший погляд) речі» [4, с. 59]. Науковець виокремив три етапи, які відіграли концепційну роль у формуванні філологічної версії фольклору. Перший із них він пов'язує з «закріпленням фольклору за “народом”, під яким розуміли лише селян» [4, с. 59]. Зрозумілим є те, що такого роду обумовлення, які активно насаджувала наукова література, «відразу ж викреслювало всіх інших учасників фольклорного процесу» [4, с.59]. Наслідки цього дослідник кваліфікував як найбільш відчутні і дестабілізуючі.

Наступне обмеження поняття А. Байбурін пов'язував із виокремленням у фольклорі «“головного” (певного осереддя “народного духа”, а пізніше – “народної мудрості” і т. д.) і периферійного» [4, с. 60]. Це призвело до створення ієрархії фольклорних жанрів, на вищій сходинці якої, за словами А. Байбурина, «упокоїлись билини». Як наслідок «більшість фольклорних явищ стали розглядати як маргінальні і такі, що не заслуговують ґрунтовного вивчення. Це обмеження мало одну важливу особливість: верхні місця займали якщо не забуті, то явно “напівживі” жанри, тоді як ті фольклорні явища, що реально функціонували (наприклад, так звані бувальщини), виявилися віднесеними до розряду другорядних» [4, с. 60]. Автор образно іменує таку ієрархію «некрофільською» й убачає, що вона уповні вписується в загальну картину упередженого ставлення до всього живого у фольклорі та фольклористиці з боку панівної на той час радянської ідеології. Цими причинами пояснюється приписування особливої цінності передусім «древнім» пам'яткам фольклору, що збереглися у вигляді писемних текстів.

Черговою сходинкою до редукції поняття було, за А. Бабурином, остаточне «прикріплення» фольклору до розряду словесності і, відповідно, до філології. Наслідки такого розвитку фольклористики учений окреслив так: «Природним продовженням “літературознавчої специфікації” фольклорних текстів став їх розгляд крізь призму категорій літературної естетики, як “поетичність” і “художність” (хтось би ще знав, що це таке). *Фольклорні явища, які не відповідають цим “критеріям”, фактично залишилися поза межами дослідження* (вирізнення тексту курсивом наше. – О. Г.). Усе це (разом із інституціональними заходами) призвело до того, що фольклористика, яка асоціювалася первісно радше з етнографією, ніж з філологією, у *вітчизняній*¹² науці стала філологічною дисципліною. Особливо від цього постраждало *вивчення сучасного фольклору, який практично залишився поза увагою філологічної фольклористики* (вирізнення тексту курсивом наше. – О. Г.). Звичайно, і в радянські часи були дослідники (М. К. Азадовський, В. Я. Пропп, П. Г. Богатирьов, Б. М. Путілов та ін.), котрі наполягали на можливості дослідження фольклору винятково за допомогою літературознавчого інструментарію, на його природних зв'язках з етнографією. Однак їхніх зусиль було недостатньо, щоб зупинити глибу радянської фольклористики, яка і досі рухається в заданому багатому роки тому напрямі» [4, с. 60].

Визначення фольклору як «усної словесності» апіорі не могла відповідати семантиці поняття «фольклор», тому контраверсійна думка Бориса Путілова, що є опірною у його монографії «Фольклор и народна культура» [18], свого часу стала поштовхом для пошуків нових візій фольклорного поля: «Ідентифікація фольклору з усною словесністю вивела з його предметного поля значні пласти матеріалів, які на певний час частково взагалі виявилися поза сферою наукової уваги, частково ж були “розібрані” іншими науками» [18, с. 24]. З цього приводу А. Байбурін зазначив: «Річ, мабуть, не тільки в буквальному розумінні “усності”, але і в тому, що за такого підходу “зайвими” виявилися різні види втілення слова, а також ті елементи поведінки, без яких вона не існує: жести, дії та ін., як, втім, і ширший контекст побутування слова» [4, с. 60].

Чи не першим російським (на той час радянським) фольклористом, хто спромігся повернути увагу «фольклористичної громадськості» до необхідності переглянути і «реформувати» розуміння

12 Учений має на увазі російську фольклористику, але, враховуючи її тривале співіснування з українською фольклористикою в межах спільного державного поля, теза є прийнятною і для українського наукового контексту.

це складне питання, виявився саме Б. Путілов¹³. У згаданій монографії «Фольклор і народна культура» вчений загострено-полемічно актуалізував питання про сутність фольклору як різновиду духовної культури, а відтак і проблеми «жанрових кордонів»¹⁴ фольклористики як науки: «Питання про межі й обсяг поняття “фольклор” виявилися для нашої науки неймовірно складними. Тут відіграли роль два головні чинники: об’єктивний (завжди непросто виділити у сфері культури, громадського життя особливий, реально існуючий, внутрішньо цілісний, зумовлений низкою постійних ознак комплекс явищ) і суб’єктивний (зумовлений розвитком науки, виникненням та зміною шкіл і напрямів, неминучим зіткненням різних поглядів і підходів) [18, с. 3].

Науковець насамперед виступив проти монофілологічного трактування поняття і, відповідно, літературоцентричного його дослідження: «Ототожнення предметного поля фольклору з усною народною творчістю закріпилося у теоретичних працях, у навчальних планах, програмах, посібниках для вузів, у широкому суспільно-культурному вжитку; відповідно складалася система викладання, підготовка фахівців, їх атестації, спеціалізації наукових закладів тощо. Фольклористика визначалася як філологічна наука – з явною тенденцією до перетворення її в один із розділів літературознавства» [18, с. 9–10]. Саме філологічний формат фольклористики, вважає учений, був причиною неспроможності сучасних дослідників побачити як нові прояви і форми фольклорної традиції, так і комплексно оцінити фольклорну ситуацію у контексті динамічних соціокультурних змін: «...особливо болісно відбилася літературознавча позиція фольклористики на трактуванні сучасного фольклору: повне небажання і неспроможність зрозуміти специфічну природу словесного фольклору, його принципову нерівнозначність з літературою, – сутнісну, функціональну, рольову, структурну – а це мало (і продовжує мати) найдраматичніші наслідки, які зумовили те, що сучасний фольклор залишився для нашої науки “за сімома замками”» [18, с. 9–11].

Аналізуючи один із найпоширеніших постулатів фольклористики «фольклор – мистецтво слова», Б. Путілов намагається дошукатися його сутності і спростувати наслідки його хибних трактувань: «...Чому тоді (мистецтва. – *О. Г.*) лише слова. Народне мистецтво багатогранне, воно проявляється у найрізноманітніших формах, які подекуди обходяться без слова, але з ним перетинаються функціонально або семантично. Видається виправданим поширення терміна “фольклор” на всі види народного мистецтва: якщо виникає потреба у диференціації, то вона може бути внесена означеннями “словесний”, “музичний”, “танцювальний”, “театральний”, “живописний” тощо» [18, с. 11]. З цими міркуваннями не можна не погодитися, зрештою, тут учений продовжує і поглиблює засадничі ідеї, які завжди були притаманні українській фольклористиці. Йдеться про **синкретизм** фольклору, що його апріорно розуміли представники української науки, мабуть тому у дискусіях на цю тему в українській фольклористиці не було спеціальної необхідності. Актуалізація ж питання про синкретизм фольклору на той час дала змогу Б. Путілову у нових, сутнісно інших культурних, соціальних і комунікативних контекстах феноменологічно розкрити смисл поняття, яке зовсім не першорядно є вербальним чи естетичним: «**У дописемному суспільстві такої диференціації не відбулося** (тобто, на словесний, музичний та інші різновиди. – *О. Г.*) – і навіть важко довести, чи процес культурного розвитку рухався в напрямку до такої диференціації. Синкретизм змінював свої форми, але продовжував залишатися визначальним чинником. [...] Штучно виокремлюючи власне художні складові, ми мимоволі збіднюємо естетику народного життя, випускаємо з уваги багатство й різноманітність її “нерегулярних” проявів. [...] Фольклор ніде і ніколи не живе як мистецтво у власному розумінні слова, тобто як феномен, спрямований сам на себе, призначений для вирішення переважно художніх завдань. Його естетична сутність так чи інакше проявляє себе в межах специфічних позаестетичних завдань; тим паче, вона і визначається ними. Функціональність (котру ми розуміємо не в елементарному сенсі безпосередньо рольового призначення, а в ширшому, глибинному, що охоплює структурно-семантичні засновки) – це те, що робить словесний фольклор органічною належністю етнографічної дійсності, виводячи його зі сфер власне літературних (вирізнення тексту курсивом наше. – *О. Г.*)» [18, с. 12]. Сказане вченим у жодному випадку не означає його упередженого ставлення до естетично-поетикальних фольклористичних студій, навпаки, дослідник окреслює перспективу їх розширення, наголошуючи на необхідності урахування синкретичної природи і гетерогенної специфіки фольклору. Взагалі ж у монографії домінуючою є концепція розуміння фольклору як органічної частини культури ет-

13Внесок Бориса Путілова та інших російських дослідників у розвиток теоретичної фольклористики проаналізовано у нашій статті «Теоретичні засади зарубіжної фольклористики кінця XX – початку XXI століть: спроба синхронного зрізу (на матеріалі російських досліджень)» [10].

14 Перший розділ монографії «Фольклор як вербальна культура» починається підрозділом «До дискусій про границі предмета».

носу чи окремих його груп, при цьому автор звернув увагу на характер взаємодії фольклору з етнографічною дійсністю, типологію фольклорних функцій, контекстних зв'язків фольклору, закономірності фольклорного процесу, проблему фольклорних жанрів, мотивів тощо.

Розширення фольклористичних дослідницьких візій, що відбулися значною мірою під впливом ідей Б. Путілова, сьогодні дають підстави науковцям інноваційно інтерпретувати, зокрема, естетику і поетику фольклору, які традиційно досліджували винятково з позицій передовсім філологічних, залучаючи пояснювальні моделі дисциплін, котрі доти не входили у парадигму суміжних і «дружніх» до фольклористики. Саме такі підходи застосував Ярослав Гарасим у своїй фундаментальній розвідці «Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору» [9], де вченому вдалося проаналізувати пісенний фольклор, вийшовши на якісно новий рівень його наукового осмислення, «враховуючи попередні досягнення фольклористів, етнологів, мистецтвознавців, культурологів, ... виходячи з принципових передумов розуміння сутності етноестетичних категорій як результатів духовного розвитку колективної (не індивідуальної) та національної (не універсальної) свідомості» [9, с. 11]. Обґрунтовано Я. Гарасим стверджує, що «навіть при формулюванні програмних енциклопедичних фольклористичних дефініцій дослідникам не вдалося уникнути історико-літературної інерції» [9, с. 22], оскільки, на думку фольклориста, «оперування утрадиційним категоріальним комплексом ... призведе до того, що, аналізуючи специфічні фольклорні реалії, ми потратимо багато зусиль на з'ясування непотрібних та незначущих моментів і своїми висновками продублюємо висліди традиційного літературознавства у zdeформованому вигляді» [9, с. 22]. Міркування і висліди Ярослава Гарасима суголосні з ідеями Б. Путілова про обмеженість і безперспективність літературознавчих підходів до історико-фольклористичних проблем.

Теоретичне і практичне продовження ідей Б. Путілова знаходимо у монографії та однойменному дисертаційному дослідженні санкт-петербурзького фольклориста й етnologa Константіна Богданова «Повсякденність і міфологія. Дослідження з семіотики фольклорної дійсності» [5]. У притаманній його науковим студіям полемічній стилістиці вчений сформулював свідомо провокаційну тезу «традиційний фольклор приречений». Цю, розтиражовану безпосередньо самим автором (а у подальшому багатьма науковцями), цитату він наполегливо повторюватиме рефреном у своїх монографіях, статтях, виступах і навіть у навчальних програмах, що, безумовно, сприяло приверненню уваги дослідників до фольклорної ситуації сьогодення. Ось як, до прикладу, починається навчальна програма К. Богданова зі спецкурсу «Традиційні форми повсякдення. Семіотика фольклору»: «Традиційний фольклор приречений. Більшість жанрів, які ми ще зазвичай пов'язуємо з народною творчістю, поступово йдуть з життя не лише сучасного містянина, але й мешканця села. Вивчення таких жанрів – як, скажімо, билина, казка або ж історична пісня – сьогодні значною мірою нагадує роботу археолога чи палеоантрополога, які застосовують ретроспективні методи аналізу і гіпотетичні пояснювальні моделі. Але що це означає? Чи можна сказати, що, втративши фольклорну культуру, наш сучасник безповоротно розлучився з тим, що колись надавало змісту тому ж фольклору. Чи лише в книжках ми сьогодні повинні вбачати джерело наших мовленнєвих і поведінкових переваг, форм побуту й ідеології? Доречно запитати, чи стосується це запитання до фольклористики, адже формування відповідних уявлень описують найрізноманітніші гуманітарні дисципліни? На це запитання доводиться відповісти ствердно: сучасна фольклористика дотична до багатьох гуманітарних наук і значною мірою дає підстави говорити про неочевидну, але таку, що постійно нагадує про себе, “суміжність” повсякденної культури, сучасної і водночас завжди в чомусь традиційної» [7].

Учений наголошує на феномені «розпливання» фольклористики як науки і пояснює це взаємодіями та взаємовпливами предметів інших гуманітарних наук, «змішуванням наукових жанрів», як він це називає, у сучасній інтелектуальній сфері загалом. Якщо опиратися на загальноприйнятту і слушну тезу про те, що жанр – це є час, а точніше, породжене часом світовідчуття, яке шукає і викристалізовується у форми, зумовлені естетикою доби, можна припустити, що сьогоденні форми побутування фольклорних явищ суттєво відрізняються від традиційних, причому настільки, що ми не завжди кваліфікуємо їх як фольклорні. К. Богданов наголошує на цьому: «Окрім авторських, харизматично індивідуалізованих об'єктів матеріальної та вербальної культури, соціальна повсякденність демонструє актуальність у культурному вжитку сучасника речей і явищ, ідеологічне функціонування яких є “байдужим” до їх “авторського походження”. Це цінності властиво не індивідуалізуючого, а колективізуючого характеру. (...) Досліджуючи колективні форми культури, фольклористика постійно і надто очевидно ризикує репрезентативністю своїх узагальнень. Що вважати колективними формами культури, а що – ні? Наслідуючи уявлення, які склалися стосовно звичного “метатексту” фольклорної дійсності (обмеженої певними жанрами,

сюжетами, вербальними й акціональними формулами), сучасна фольклористика разом з тим не може не брати до уваги експлікації фольклорної спадщини у, здавалося б, “нефольклорних” (кон)текстах культури і повсякденності... Традиційне визначення фольклористики як науки, що вивчає усну народну творчість, неминуче коригується в цьому випадку співвіднесенням різних аспектів “колективізуючої” нарації і форм комунікації, “масових” стереотипів соціального ... дискурсу» [5, с. 4]. У наукових уподобаннях К. Богданова відчутними є впливи сучасної американської і західноєвропейської гуманітаристики, до яких науковець апелює: «Для сучасної західної фольклористики розуміння фольклорного тексту як тексту, що існує в режимі гетерогенної рецепції, може вважатися достатньо сформованим» [5, с. 6]. Отже, продовжуючи ідеї Б. Путілова, автор привносить багато цікавих ідей щодо нових фольклорних проявів сьогодення та форм їх інтерпретацій.

Варто зазначити, що ідею розширеного трактування фольклору і його зближення з етнографією й антропологією поділяють не всі фольклористи. Владімір Анікін, наукова діяльність якого у фольклористиці триває понад півстоліття, сповідує у своїх студіях принципове заперечення розуміння фольклору як такого, що опирається на етнографію, і називає таку фольклористичну візію «лукавою» [2, с. 69]. Така позиція В. Анікіна, з одного боку, є цілком зрозумілою: автор з початку 50-х років ХХ століття працював на кафедрі російського фольклору МГУ ім. Ломоносова, яку згодом і очолював, а це, зрозуміло, передбачало сповідування ідей філологічної фольклористики. З другого боку, вчений є автором першого на пострадянському просторі підручника «Теорія фольклору» [3], у якій він позиціонує толерантне ставлення до опонентів, цитує Б. Путілова, у деяких пунктах погоджуючись із ним, але на обкладинку другого видання «Теорії» умістив такі свої слова: «Фольклор – особливе мистецтво. Специфічні його природа, характер творчих процесів у ньому, специфічні його образно-стильові властивості і особливості. Чи передбачає вивчення специфіки фольклору як особливого мистецтва вихід за межі філології? Ні!» [3]. Отож, для В. Анікіна специфіка фольклору не потребує виходу за межі філології. Сповідування цього принципу було покладено в основу його статті «Про предмет фольклористики», у якій автор, критикуючи тенденції розширення семантики поняття фольклор у сучасній фольклористиці, з публіцистичною гостротою і палкістю назвав представників таких ідей «горе-реформаторами» і написав: «... з'явилося чимало збитих з пуття спеціалістів-теоретиків, готових впровадити в науку про фольклор *принципово нові підходи* до вирішення проблем, а колишні теоретико-методологічні принципи здати в архів. Коли такий умонастрій переважає в науковій спільноті і наполегливо повторюють слова про відмову від недавнього минулого, наявна *криза*» [2, с. 58]. Палко і безапеляційно В. Анікін заперечує щонайменшу можливість альтернативних (філологічним) поглядів на фольклор, уважаючи їх тенденційними і хибними: «До початку 90-х років на правах *загальноприйнятого* зберігалось уявлення про фольклористику як науку про народну художню творчість. Цього погляду дотримувалися ледь не всі, й у своїй галузі успішно працювали філологи, музикознавці, хореографи, знавці зображально-декоративного мистецтва, художніх ремесел і ін. Але вже і тоді звучали голоси “реформаторів”, які запропонували *за аналогією з вивченням мови* вивчати й у фольклорі *знаки, знаковість, коди*, висловили намір осягати властивості фольклору з допомогою особливих *абстрактних* понять. Надихав і односторонньо зрозумілий досвід В. Я. Проппа. Заклики оновлювачів спершу не були почуті. Але коли прокотилася хвиля загального *тенденційного* погляду на фольклор, було задумано *фронтальне* витіснення ідей і методів вивчення фольклору як художньої творчості, які існували до того часу. ... Свої дії “реформатори” оголосили подоланням “догматизму”, шляхом, який провадить до торжества “плюралізму”. За цими рекламними лозунгами приховано намір відмовитися від уявлення про фольклор як художню творчість і “перевести” фольклористику в розряд етнографії, лінгвістики, психології та в інші наукові галузі» [2, с. 58–59]. Мабуть, така позиція автора має право на існування як одна з можливих візій фольклору, але безапеляційно-категоричний та емоційно-забарвлений пафос статті не може не насторожувати, змушуючи згадати класичне «ти гніваєшся, Юпітере...». Категоричність в обстоюванні власної позиції навряд чи колись сприяла науковому поступу.

Отже, науковий фольклористичний дискурс сьогодення можна охарактеризувати як пролонгацію «різничитань» поняття фольклор, тому дискусії науковців на зазначену тему залишаються актуальними й у той чи інший спосіб до них *volens nolens* долучається більшість учених-фольклористів. Ще раз наголосимо: сучасна фольклорна ситуація суттєво корегує звичні форми фольклору і потребує якомога чіткішого **окреслення його предметного поля**. Словами А. Байбуріна, «врешті-решт усе (як завжди) впирається у питання про предмет фольклористики» [4, с. 59], і ця теза перегукується з реплікою української дослідниці Олександри Бріциної, яка називає предмет цих дискусій «вічним питанням» фольклористики: «Питання про *природу фольклору, предмет і*

методи його вивчення (вирізнення тексту курсивом наше. – О. Г.) упродовж багатьох десятиліть тривожить фольклористів, загрозово набуває рис одного з “вічних” питань» [8, с. 65].

Категорично, але слушно О. Бріцина характеризує стан фольклористичних діалогів, які часом демонструють діаметрально протилежні позиції вчених: «Найбільш виразно звучать голоси про загибель фольклору, про втрату фольклористикою свого предмета. Однак видається, що нерідко вона асоціюється з виходом із активного побутування лише якогось явища, жанру, а не фольклору загалом. З іншого боку, підлягають сумнівам певні риси фольклору, такі, наприклад, як традиційність. У цьому випадку “загибель” фольклору ототожнюється з відсутністю видимих прикмет традиційності. Що ж стосується фольклористики, то зміна ракурсу розгляду, зумовлена іншою методологічною перспективою, часто поверхнево сприймається як втрата фольклористикою власного погляду на предмет дослідження, розчинення його в лінгвістичній, етнографічній та іншій проблематиці і пояснюється впливом зарубіжної фольклористики, зокрема американської, яка нібито давно втратила можливість досліджувати традиційний фольклор, тому змушена шукати собі інше застосування» [8, с. 65].

Попри серйозність окреслених проблем, О. Бріцина убачає, що дискусійність питання усе-таки радше засвідчує про «непорозуміння у науковому господарстві, аніж про кризу самої усної традиції» [8, с. 66]. Зауважмо, що в останній тезі дослідниці йдеться не про якісні параметри наукових студій, а радше про відсутність усталеного теоретико-фольклористичного тезауруса. Ілюстрацією згадуваної дискусії можуть слугувати і матеріали одного з наймасштабніших міжнародних наукових фольклористичних заходів – Всеросійських конгресів фольклористів¹⁵, на яких гостро й активно обговорювали проблеми понятійного поля фольклористики, його меж і родових ознак. Чи не у кожній третій доповіді, виголошеній на Конгресах, порушено зазначену проблему. У цьому вбачаємо закономірність, оскільки питання про родові ознаки фольклору, які обирають «для кваліфікації предмета фольклористики, значною мірою визначають ту дослідницьку стратегію і ті дисциплінарні підстави, які використовуватимуться для його опису» [1, с. 44]. Розглянемо найважливіші, на нашу думку, міркування вчених щодо цієї проблеми.

Як уже згадувалося, найбільш повний і кваліфікований огляд підходів до поняття фольклор належав свого часу Б. Путілову, і тому традиційним «пунктом покликань» на цю тему є апеляція до ідей дослідника, які, на жаль, ненадовго врівноважили дискусію про співвідношення філологічного й етнографічного компонентів у фольклорі. Проте, саме завдяки тому, що «легалізація етнологічного і, ширше, суспільствознавчого компонента фольклористики у вітчизняній науці дала свої результати як стосовно долучення нових об’єктів у дослідницьке поле, так і стосовно розроблення теоретичних основ фольклористики» [1, с. 44], ідеї Б. Путілова проросли на підготованому ґрунті: надто довго тривав період, коли дослідники-фольклористи намагалися укласти синкретичні фольклорні артефакти у прокрустове ложе філологічної фольклористики.

Про це пише і російський фольклорист академік Анатолій Каргін, який присвятив низку праць проблемі семантики фольклорного поля. У своїх студіях дослідник зосередився на трьох основних маркерах фольклорного сьогодення – ситуативному, соціальному та комунікативному, а також на тих змінах сучасного життя, на які традиційно звертає увагу більшість фольклористів, формулюючи причини появи нових тенденцій і форм у фольклорі. На його думку, дослідники з деяким запізненням помітили, що інноваційні прояви фольклорної традиції докорінно змінили так звану фольклорну ситуацію: «Як відомо, до питання про можливість розвитку фольклору не тільки в тому середовищі, у якому він дійшов до кінця XIX – початку XX ст. у найбільш сформованому вигляді (сільському, селянському), але й у середовищі міському, яке стає мультинаціональним, дослідники-фольклористи звернулися лише нещодавно» [15, с. 20]. Зрештою хронологічна «нерівноскладність» наукових спостережень призвела до суттєвих розбіжностей у розумінні самого предмета фольклору: «В результаті думки вчених дотепер коливаються від тверджень про те, що “фольклор на асфальті не росте”, до переконаності у можливості розвитку живої традиції у всіх

¹⁵Всеросійський конгрес фольклористів, який організовує Державний республіканський центр російського фольклору (Москва, Російська Федерація), проводився двічі (2006 і 2010 роки). Конгреси об’єднали вчених-фольклористів та етнографів, представників академічних інститутів, науково-дослідних центрів, вищих навчальних закладів, які мають у своєму складі фольклористичні підрозділи (кафедри, відділи, архіви, відділення, лабораторії). На конгресах обговорювали актуальні проблеми теорії та історії фольклору, етнографії, традиційної народної культури. Кількість учасників лише Другого конгресу становила майже 1000 осіб, було заслухано майже 500 пленарних та секційних доповідей, у дискусіях виступили більше 300 фахівців. Широкий спектр фундаментальних питань фольклористики й участь у заході провідних науковців з понад 20-ти країн світу дало змогу обговорити найактуальніші проблеми сучасного фольклору.

сферах діяльності сучасної людини за допомогою найрізноманітніших технічних засобів» [15, с. 21].

Для нашого дослідження особливу цінність мають спостереження академіка А. Каргіна над **різновекторністю** та багатоманітністю фольклорних проявів сьогодення. Дослідник слушно наголошує на тому, що у наш час фольклорні форми і прояви співіснують з творчими акціями загалом: «“Правильна” фольклорна творчість, з одного боку, ніби концентрується в локальних анклавах, спеціалізованих утвореннях, у творчості окремих виконавців, а з іншого – фольклорні прояви людини стають дискретними, “розсіяними”, “миттєвими” акціями, в основі яких лежать не фундаментальні (у звичному розумінні) явища, а “точкові спалахи” (вирізнення тексту курсивом наше. – О. Г.)» [15, с. 22].

Слушно А. Каргін зауважив, що спроби виокремити цей «фольклор» з позиції класичної фольклористики не завжди можуть дати об’єктивний зріз ситуації, бо в результаті чимала кількість соціальних груп (незалежно від їхнього статусу) опиняється «поза фольклорним простором», бо їх діяльність «зовні» не наділена якостями і характеристиками фольклору [15, с. 22]. У контексті досліджуваного нами матеріалу – проявів традиційної культури і фольклору у житті та діяльності представників сучасної української діаспори в Італії – ці спостереження вченого допомагають обґрунтувати і довести **належність досліджуваного матеріалу до компетенції фольклористики**.

Визначення фольклору як такого, що передусім опирається на традиції індивідуальної та колективної творчості, що відображає «очікування громади в якості адекватного вираження її культурної та соціальної самосвідомості, висунуло на перший план соціологічні підходи, які довгий час перебували під спудом радянської ідеології» [1, с. 44], – доречно зазначає Світлана Адоньєва у статті «Фольклористика і сучасне гуманітарне знання». У ній дослідниця наводить «ті методологічні визначення, які були привнесені у фольклористику шляхом розвитку загального поля гуманітарних наук» [1, с. 44] за останні півтора десятиліття й у своїх міркуваннях опирається на основний показник, який може бути застосований для характеристики фольклору, і на який звертали увагу ще Петро Богатирьов та Роман Якобсон – **«установка на традицію»** [1, с. 44]. З цією тезою погоджується й А. Байбурін: «Як і будь-які інші події соціального життя, вони (фольклорні явища. – О. Г.) описані в термінах рецепції на різних рівнях комунікативних практик і стратегій і т. д. Водночас фольклорні явища не розчиняються серед інших завдяки своїй специфічній природі: їхнім нервом є орієнтація на традицію (курсив наш. – О. Г.), на спільне для тієї чи іншої групи знання, а функціонування традицій є об’єктом постійної уваги антропологів» [4, с. 61].

Подібною думки дотримується Світлана Толстая, вступаючи при цьому у конструктивний діалог з А. Байбурінін: «А. К. Байбурін, який багато роздумував і в різний час писав про проблему “фольклор і етнографія”, нещодавно знову звернувся до цієї теми і сформулював те головне, що, на його думку, об’єднує ці дві сфери народної культури: “Головним орієнтиром може слугувати те, що кожен етнограф і фольклорист вважає своїм. Таким своїм і для тих, і для інших, як мені видається, є феномен традиції, оскільки і етнографи і фольклористи займаються тими формами культури, які можна розглядати в якості відносно стійких. Можна сказати, що сфера традиційного є спільним предметним полем сучасної фольклористики та етнографії”. Дійсно, *традиція і традиційність об’єднують фольклор і етнографію та окреслюють їхнє сукупне предметне поле* (вирізнення тексту курсивом наше. – О. Г.)» [19, с. 122]. Але цієї ознаки, уважає С. Толстая, недостатньо, оскільки важливішою є **«змістовна (семантична) єдність і використання ними (фольклором та етнографією. – О. Г.) спільної символічної мови і механізмів культури: у разі відмінностей матеріалу і засобів вираження, зміст вираженого в обох випадках проектується в єдину царину – царину народних уявлень, вірувань, світогляду, народної картини світу, при цьому обидві царини традиції користуються принципово тотожними засобами вираження»** [19, с. 122].

Загалом, дослідниця підкреслює необхідність досліджувати «комплекс духовної культури загалом, у сукупності усіх його складових» [19, с. 121], оскільки лише у такому випадку він наділений «пояснювальною силою». При цьому учена наголошує, що «змістовна єдність певною мірою поширюється і на ті явища народної традиції, які не стосуються духовної культури, тобто на матеріальну культуру, сферу виробництва, соціальне життя, побут і мову» [19, с. 122].

Повертаючись до концепції С. Адоньєвої, завважимо її послідовну аргументованість у висвітленні категорії традиції як пріоритетної для фольклору. Розмірковуючи про **«установку на традицію» як про універсальну ознаку фольклору**, вона наголошує, що з урахуванням цієї характеристики фольклорне явище опиняється в одному ряду з іншими культурними формами, які створила людина: знаряддями праці, соціальною поведінкою та іншим, відтворення яких з плином часу зберігається у межах незмінних форм і «технологій». **Проблема співіснування традиції і новації, що є найважливішою для фольклористики, сьогодні стає «частиною загальної про-**

блематики гуманітарних дисциплін, що вивчають динаміку соціальних структур» [1, с. 45]. Традиція, за С. Адоньєвою, є «відтворенням, яке контролює суспільство з позиції допустимих новацій. ... Практика мовленнєвих актів, тобто фольклор – є однією з них» [1, с. 45]. Фольклорне мовлення таким способом організоване відповідно до принципів, які обумовлені традицією: «Дотримання цих принципів є життєво важливою умовою відтворення соціуму в часі, оскільки традиція мовленнєвих практик, практик комунікації напряду пов'язана із закріпленням соціальних стосунків» [1, с. 45].

Як бачимо, С. Адоньєва намагається розглянути фольклорну ситуацію сьогодення, з якомога повнішим урахуванням її багатомірності, наголошуючи на внутрішній єдності традиційних форм матеріальної та духовної культури і, що особливо важливо, на нашу думку, – **легітимності соціологічних підходів**, які формують загальний об'єкт дослідження фольклористів та антропологів (етнографів). Логічним продовженням міркувань дослідниці є її увага до базового для фольклору поняття **ментальності**: «Протягом тривалого часу, як загальну підвалину, яка визначає етнічну та історичну єдність “матеріальної” і “духовної культури” тієї чи іншої спільноти, розглядали категорію “ментальності” – “манери відчувати і думати”. Цей термін французької історичної школи “анналів” увійшов у вітчизняну гуманітарну науку завдяки працям з європейської медієвістики (С. С. Аверінцев, А. Р. Гуревич, Є. М. Мелетинський) й у 80-ті і 90-ті роки слугував усталеним методологічним підґрунтям для розгляду різних за природою символічних форм. Основою для їх зіставлення стала презумпція етноісторичної єдності ментальних і когнітивних структур» [1, с. 45].

Ураховуючи досвід постструктуралістських досліджень П. Бурдьє, М. Фуко, У. Еко, дослідниці відзначає розширення методологічних підвалин тлумачення явищ культури і фольклору у зв'язку з уведенням у фольклористику поняття «габітус»: «У якості методологічної основи для тлумачення культури було вибрано *габітус*, чи *стиль життя*, який розуміють як набір поведінкових, мовленнєвих та інших навичок, що формуються шляхом практичної діяльності (вирішення тексту курсивом наше. – О. Г.). Наслідком зміни визначень стало особливе зацікавлення до *соціальної практики*, яка в останнє десятиліття слугує *інтерпретаційним контекстом* для досліджень у галузі фольклору (вирішення тексту курсивом наше. – О. Г.)» [1, с. 45].

С. Адоньєва уважає, що об'єктом фольклористичного аналізу можуть бути безпосередньо репродуковані форми: вербальні, поведінкові. Але можуть бути і знання, які транслюються через їх відтворення. Фольклор дослідниці визначає як «знання, які мають стабілізуючий характер, відтворення яких у текстах фольклору зумовлює стабільність колективних уявлень. Колективні уявлення, як це було визначено в соціології Е. Дюркгейма, **забезпечує стабільність спільноти і з цієї причини її наділяють статусом культурної цінності незалежно від того, чи визнається цінність самого тексту, що підтримує ці колективні знання» [1, с. 45–46].**

Саме ці міркування ученої допомогли їй дати визначення категорії фольклору з огляду на зміни фольклорних проявів сьогодення: «Під фольклором можна розуміти практику відтворення символічних форм культури. *Конвенційні форми комунікування* (а так може бути визначений з погляду побутування будь-який фольклорний жанр) постають у функції *регулятора соціальних зв'язків і обумовлених ними поведінкових тактик* (вирішення тексту курсивом наше. – О. Г.). Зіткнувшись з необхідністю окреслити перетворення тексту в дію, ми можемо лише констатувати його семіотичні результати. *Стереотипно відтворювані форми комунікування підтримують транслювання санкціонованого колективного досвіду* – тільки це ми можемо побачити, характеризуючи фольклор як знання – *folk lore» [1, с. 46].*

Звернімо увагу на диференціацію у студіях С. Адоньєвої поняття фольклор на дві сфери: **фольклору-діяльності і фольклору-знання**. Попри зовнішню цілісність/гомогенність фольклорних проявів, їм притаманна внутрішня синкретика: онтологічно у природі фольклорних явищ наявне незбігання обсягу внутрішніх «зміслів» обсягові їхніх зовнішніх проявів. **Проявлений/функціонуючий фольклорний факт – лише оболонка його історичних і культурних препозицій, що, імовірно, і є однією з причин, які утруднюють вироблення єдиної результуючої дефініції фольклору.** З огляду на сказане, зрозумілими стають сумарні дефініції (навіть у дискурсах одного вченого) на позначення терміна, або ж пояснювальні парадигми (подібні вже описано вище), у яких дослідники послідовно подають кілька тлумачень поняття. У наукових студіях знаходимо достатньо тому ілюстрацій, зокрема у статті С. Адоньєвої: «Передавання культурного досвіду-знання є одним із наслідків фольклорного комунікування, але не воно само. *Фольклор, який окреслюють як діяльність, на відміну від фольклору-знання, слугує інструментом організації життя традиційного соціуму* (вирішення тексту курсивом наше. – О. Г.) і, відповідно, кожного, хто себе до нього зачисляє. Для картини світу, яку соціум легітимує в якості реальності, фольклорні тексти постають як гарантії, забезпечуючи їй шляхом постійного відтворення позицію фонового знання»

[1, с. 46]. Наступне визначення фольклору С. Адоньєва пов'язує із категоріями традиційності, стереотипії, урегульованості: «На формальному рівні “традиційність” проявляється у підвищеній, порівняно з розмовною мовою, стереотипності фольклорних висловлювань, чи їх *урегульованістю*, як визначив цю якість фольклорного мовлення К. В. Чистов. У цьому аспекті визначення предмета може звучати так: **фольклор є особливою формою усного мовлення** (вирізнення тексту жирним шрифтом наше. – О. Г.)» [1, с. 46]. Вона апелює до відомого висловлювання Б. Путилова: «Фольклор постає – за певних умов і обставин – повноцінним учасником прагматичних дій, чинних соціальних інститутів, побутових ситуацій» [18, с. 50].

Варто ще раз наголосити: причиною дискусійності і невизначеності у сфері засадничої фольклористичної термінології є «розпливання» сучасного фольклорного поля, бо лише це певною мірою виправдовує і уможлиблює подібний формат категоризаційного тезауруса, який варто кваліфікувати як тимчасовий. Можна стверджувати, що вироблення, сприйняття і засвоєння «поправок» до визначення категорії фольклор, зокрема у форматі сумарних дефініцій, є відображенням і ознакою періоду активізації дискусій довкола означуваної проблеми. Убачаємо і можливість наступної перспективи розвитку ситуації: нестабільність сучасного соціополітичного контексту (у більшості країн світу), суттєві зміни у комунікативних сферах життя загалом, і, як наслідок, зміни і трансформації колективізуючих форм культури та фольклору у тому числі, ще певний час залишатимуться підґрунтям для пролонгації спроб легітимізувати поправки до поняття фольклор, або переглянути його засадничі ознаки. Анатолій Панченко, відомий «дискутолог від фольклористики», з цього приводу висловився вельми категорично: «... багато хто став задумуватися над питанням правомірності і сенсу використання поняття “фольклор”. З одного боку, цей термін вже не має особливого евристичного значення, з іншого – його ідеологічні та узвичаєні конотації лише сприяють зниженню інституційного статусу фольклористики і маргіналізації академічних спеціалістів, які позиціонують себе з цією дисципліною. (...) якщо назва не забезпечує бажаної причетності до створюваного продукту, треба переглянути цю назву, подумати про злиття з іншими виробниками чи модифікувати сам продукт, щоб зайняти своє місце на ринку ідей» [17, с. 86]. Критичний і навіть скептичний пафос висловлювань фольклориста тим не менше дає змогу побачити раціональні ідеї у його міркуваннях, принаймні він має рацію стосовно характеристики «кризи у науковому господарстві», як це маркувала О. Бріцина.

Аналіз наукових студій з проблеми ревізії поняття «фольклор» у сучасній фольклористиці, мабуть, логічно завершити апеляцією до конструктивних ідей у ній. У цьому контексті думка Анатолія Каргіна видається доречною і слушною: «фольклор реагує на необхідність виконання нових функцій формуванням нових специфічних пристосувань (структур): форм, жанрів, видів. (...) Ці феномени складаються у струнку цілісну систему, усі елементи якої постають як взаємозумовлені; до того ж ця система така, що самоналаштовується, розвивається відповідно до відносин, які складаються між природою, суспільством і людиною» [15, с. 24]

Окреслені вище ідеї вченого дали йому підстави сформулювати **дефініцію фольклору, яка видається переконливою й аргументованою**: «Керуючись сказаним, вважаємо за необхідне сформулювати (попередньо) власне розуміння фольклору, а також тієї ролі, яку він виконує у суспільстві. (...) фольклор є однією з тих форм самосвідомості і відображення світу; ця форма не відмирає, не зникає, не стає іншим типом культурної самосвідомості, а модифікується, набуває нових форм, займає нові просторові параметри, змінює коло виконуваних функцій; фольклор є об'єктивною і некомпенсуючою формою художнього відображення дійсності, яка притаманна людині» [15, с. 25]. У цій думці вченого відчутні ідеї української дослідниці фольклору музиколога Софії Грици, сформульовані у передньому слові до збірника «Трансмісія фольклорної традиції» [12]: «Проблема трансмісії усної традиції – одна з найбільш актуальних, зважаючи на зміни в її розвитку під впливом нових умов її буття, засобів масової комунікації, загострення парадоксу усності/писемності в її функціонуванні. Трансмісія є способом переказу інформації – від людини до людини, від одного соціуму до іншого усним шляхом, шляхом друку, аудіо- і відеозасобів і знову її повернення до людини. Щодо фольклору – то це динаміка його життя й відтворення у виконавстві, руху в антропологічних і просторово-часових вимірах» [12, с. 3].

Розглянуті концепції науковців стосовно фольклорного категоріального поля, розуміння ними поняття фольклор є вкрай важливими для будь-якого фольклористичного дослідження, адже, як зазначає А. Панченко: «Присвоєння і конструювання об'єкта дослідження лежить в основі наукової діяльності як такої. Однак учений не лише може, а й повинен усвідомлювати те, як саме він конструює досліджуване явище і які безпосередні та найзагальніші детермінанти його аналітичної діяльності» [17, с. 76].

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Адоньева С. Б.* Фольклористика и современное гуманитарное знание / С. Б. Адоньева // Первый Всероссийский конгресс фольклористов : сборник докладов. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. – Т. 1. – С. 44–57.
2. *Аникин В. П.* О предмете фольклористики / В. П. Аникин // Первый всероссийский конгресс фольклористов : сборник докладов.. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. – Т. 1. – С. 58–71.
3. *Аникин В. П.* Теория фольклора : курс лекций / В. П. Аникин. – М. : Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. – 406 с.; *Аникин В. П.* Теория фольклора : курс лекций. – 2-е изд., доп. / В. П. Аникин. – М. : Университет. Книжный дом, 2004. – 432 с.
4. *Байбурин А. К.* Некоторые общие соображения о фольклоре и фольклористике / А. К. Байбурин // От конгресса к конгрессу. Навстречу Второму конгрессу фольклористов : сборник материалов. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. – С. 43–62.
5. *Богданов К. А.* Повседневность и мифология. Исследования по семиотике фольклорной действительности / К. А. Богданов. – СПб., 2001.
6. *Богданов К. А.* Повседневность и мифология : исследование по семиотике фольклорной действительности : автореф. дисс. на соискание уч. степ. д-ра. филол. наук : 10.01.09 – Фольклористика / К. А. Богданов ; Ин-т русской литературы “Пушкинский дом” (РАН). – М. : Ин-т русской литературы РАН, 2002. – 25 с.
7. *Богданов К.* Традиционные формы повседневности. Семиотика фольклора. Программа курса лекций / К. А. Богданов. – Режим доступа : http://www.ruthenia.ru/folklore/bog_pr.html
8. *Брицына А. Ю.* Проблемное поле современной украинской фольклористики / А. Ю. Брицына // От конгресса к конгрессу : Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов : сборник материалов. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. – С. 63–76.
9. *Гарасим Я.* Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору / Я. Гарасим. – Львів, НВФ “Українські технології”, 2010. – 376 с.
10. *Гінда О.* Теоретичні засади зарубіжної фольклористики кінця ХХ – початку ХХІ століть : спроба синхронного зрізу (на матеріалі російських досліджень) / О. Гінда // Вісник Львівського університету. – Львів, 2006. – Вип. 37. – С. 59–65. – (Серія філологічна).
11. *Глушко М.* Початки вживання терміна “фольклор” в українській науці та його значення / М. Глушко // Вісник Львівського університету. – Львів, 2010. – Вип. 43. – С. 117–131. – (Серія філологічна).
12. *Грица С.* Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки / С. Грица. – К. ; Тернопіль : “Астон”, 2002. – 236 с.
13. *Гусев В. Е.* Фольклор (История термина и его современные значения) / В. Е. Гусев // Советская этнография. – 1966. – N 2. – С. 3–24.
14. *Гусев В. Е.* Фольклор / В. Е. Гусев. – Режим доступа : http://mirslovarei.com/content_soc/folklor-5385.html 20.12.2011.
15. *Каргин А.С.* Фольклор в современном культурном пространстве / А.С. Каргин // Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов : сборник материалов. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. – С. 18–29.
16. *Неклюдов С. Ю.* Фольклор и современность : итоги ХХ века / С. Ю. Неклюдов // От конгресса к конгрессу : Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов : сборник материалов. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. – С. 30–43.
17. *Панченко А. А.* Фольклористика как наука / А. А. Панченко // Первый Всероссийский конгресс фольклористов : сборник докладов. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. – Т. 1. – С. 72–95.
18. *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – СПб. : Наука ; РАН, 1994. – 239 с.
19. *Толстая С. М.* Фольклор и этнолингвистика / С. М. Толстая // Первый Всероссийский конгресс фольклористов : сборник докладов. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. – Т. 1. – С. 118–132.
20. *Чистов К.* Фольклор в культурологическом аспекте / К. Чистов // Гуманитарий : ежегодник Петербургской гуманитарной академии. – СПб., 1995. – № 1. – С. 164–175.

УДК 82.02

*Ольга Гавура, доцент,
Тернопільський національний економічний університет*

ДИТЯЧА КНИГА І ДИТЯЧЕ ЧИТАННЯ: ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ КОМПЕТЕНТНОГО ЧИТАЧА

Стаття ставить за мету розглянути деякі теоретичні та практичні питання формування читацької компетенції, зокрема особливості та значення так званого «батьківського читання».

Ключові слова: читання, моделі читання, формування читацької компетенції.

В статье рассмотрены некоторые теоретические и практические вопросы формирования читательской компетенции, в частности особенности и роль так называемого «родительского чтения».

Ключевые слова: чтение, модели чтения, формирование читательской компетенции.

The article has as its objective to consider some theoretical and practical problems of reader competence formation, in particular the characteristics and role of the so-called «parents' reading».

Key words: reading, models of reading, reader competence formation.

Читання – це особлива перцептивно-мисленнєва мнемічна діяльність, пов'язана з розумінням мовлення. Вміти читати – це, на думку фахівців, означає вміти провадити аналітико-синтетичну роботу із розрізнення писемних знаків, будуючи на основі видобутої з тексту інформації зрозумілі звукові образи [див. : 8, 10, 15]. Читання є однією з найважливіших життєвих навичок людини. Разом із вмінням писати воно складає основи грамотності. Завдяки читанню людина віднаходить потрібну інформацію, створює власні думки та ідеї, отримує емоційне задоволення. Особливе значення читання як активної розумової діяльності в житті кожної людини й зумовлює актуальність обраної теми.

Читання закладене в основу навчання людини. Люди, котрі вміють читати, примножують повсякчас свої знання, удосконалюють власні вміння та навички і сприяють тим самим створенню розвинутого, працездатного суспільства. Водночас вони й самі живуть більш насиченим життям. Так, грамотна людина здатна до вищого розвитку інтелекту, схильна краще розв'язувати проблеми й оцінювати ситуації, швидше знаходити правильні рішення, якісніше організувати своє дозвілля. Очитана людина має більший обсяг пам'яті й активну творчу уяву, краще володіє мовленням, вона точніше формулює думки, вільніше пише, легше контактує з оточенням [20, 137-138]. Читачів пізнають ще й за тим, що вони приємніші у спілкуванні, більш самокритичні, вільніші в судженнях і самостійніші в поведінці. Читачі ніколи не будуть нудьгувати, вміючи радісно та із задоволенням використовувати вільний час з книгою в руках. Відтак очитані люди успішно взаємодіють зі світом та зі своїм «Я».

Дослідження читання мають тривалу історію та чималі здобутки [див. : 1, 2, 4, 6, 7, 13, 19]. Однак все ще залишається не розв'язаною низка теоретичних і практичних питань щодо основ формування читацької компетенції.

Мета нашої праці – проаналізувати початковий етап становлення читача, коли складаються його базові читацькі компетенції, пов'язані із особливостями дитячого віку та сприйняттям художньої літератури, завдяки так званому «батьківському читанню».

Найкращим інструментом у розвитку читацьких компетенцій людини дотепер залишається книга. Чому? Книга – особливий предмет у світі людської культури: інформацію вона зберігає у видимій (словесній, ілюстративній) та відчутній (наприклад, паперовій) формі [9, 17]. Зафіксовані у такий спосіб людський досвід, знання є наочними, зручними для переміщення в просторі і часі, доступними в користуванні: досить уміти читати (знати «код», мати навички «розкодування» писемних знаків певної мови) і вміти поводитися з цим культурним артефактом (гортати сторінки,

скріплені з одного боку та захищені обкладинкою, або ж тиснути на відповідні частини гаджета) [12, 156]. Водночас цей геніальний у своїй простоті інформаційний засіб дає найдостойнішу поживу і розуму, і почуттям людини. Книга задовольняє відразу кілька бажаних і водночас суперечливих потреб людини – потребу новизни та потребу стабільності [10, 91]. Адже вона дає можливість відкривати людині щораз нове, шукати невідоме (невичерпність змісту) і водночас – стверджувати стабільність, постійність світу (незмінність форми носія інформації).

Сама людина невинно міняється, вона щоразу інша. Коли читач бере до рук книгу, він додає в ній щось нове, чого не бачив раніше – залежно від конкретної мети, настрою, самопочуття, віку, а також від того, хто і як допомагає спілкуватися з книгою. Водночас людина відчуває себе впевнено, якщо переконується, що книга залишилася такою самою, як була вчора, місяць чи рік тому. Тримавши в руках книгу, читач завжди може зупинитися на чомусь, що схвилювало, вразило, занепокоїло, обурило, знову перечитати чи переглянути якусь частину книги, затриматися на чомусь важливому або й зовсім відкласти книгу, щоб поміркувати чи помріяти. В цьому – величезна перевага книги перед іншими джерелами інформації та інструментами організації дозвілля [див. 4]: читач має змогу усвідомлено керувати своєю діяльністю, він навчається управляти процесами сприйняття, прислухатися до власних емоцій та настрою, розважатися й насолоджуватися свободою у способі дії (наприклад, читати вибірково чи в довільному порядку, домислювати чи вифантазувати сказане тощо).

Зафіксовані й представлені в книзі думки, почуття, уявлення спонукають читача до активної співпраці – роботи його пам'яті, уяви, мислення, роботи його душі. Вони дають простір для творчості. Відтак книга – прецікавий співрозмовник: вона багато знає, однак «говоритиме» лише тоді, коли читач цього забажає, лише те, до чого читач готовий, і так, щоб відкрити в людині її таланти та розвинути найкращі можливості. Дитяча ж книга має добре апробовані, власні унікальні форми спілкування з людиною на початках її «читацької кар'єри» та своєрідну дохідливу манеру розповідання про світ [14, 34-44].

Читання книжок – це загалом розвивальна, гостроцікава та приємна діяльність. Головна її мета – це пізнавати світ і себе, віднаходячи в «інформаційних помічниках» належних співрозмовників. Гарна книга часто слугує першим і надійним орієнтиром у досвіді вибору друзів. Учитися читати – це так само навчатися поведінці з книгою. Отже, вміння читати означає мати три важливі якості: техніку читання (правильність, швидкість, усвідомленість, точність текстосприйняття); самостійність (здатність вибирати, поціновувати потрібне джерело та озвучувати чуже мовлення); читацьку широкоглядність (досвід спілкування з книгами, очитаність). Розвиток цих рис у людини відбувається поступово [2, 240-243]: спочатку вона навчається сприймати чуже мовлення, згодом здобуває мовленнєві навички, опановує прийоми читання і, нарешті, самостійно читає, сприймаючи інформацію емоційно-творчо та маючи стійку потребу в цій діяльності.

На період раннього дитинства припадає найважливіший момент становлення читацької культури людини – пробудження природного інтересу до цього виду діяльності та освоєння моделей читацької поведінки. Дитяче читання у віці від народження до року називають «*маминим*», або «*батьківським читанням*»: суб'єктом його стає дитина, а проте здійснюють цю діяльність батьки чи інші близькі люди [19, 1060]. Цей тип читання передбачає виразне відтворення тексту вголос, спільне з дитиною розглядання картинок і навізаєм зацікавлену розмову, що супроводжує читання. Від того, наскільки грамотно батьки зуміють прочинити дитині двері до книжкового світу, залежить її доля, її шанс успішно навчатися, суспільне визнання та досягнення особисто значущих цілей. Розглянемо докладніше головні етапи «батьківського читання».

1. Читання-слухання. Розвиток немовляти відбувається завдяки задоволенню двох його головних потреб – отримання вражень та спілкування з дорослими. Найкраще у новонародженця розвинута здатність до слухових ефектів: він не тільки добре сприймає різноманітні звуки, а й розрізняє їх за висотою. Особливу чутливість малюк виявляє до звуків людського мовлення і віддає перевагу не довільному набору звуків, а осмисленим словам. Ця відкритість крихітки до звукового сприймання дозволяє батькам розпочати «слухове виховання». Зрозуміло, що слова, з котрими звертаються батьки до немовляти, повинні бути лагідними, ніжними й поетичними. Саме ними сповнена «материнська поезія» – невеликі ліричні твори, котрі примовляють дорослі, пестячи та виколісуючи малюка. Ці тексти повсякчас супроводжують дитину, коли вона бадьора і коли засинає, купається і гуляє, бавиться і тішиться, їсть і переодягається. Тому важливо, щоб подібні тексти були не лише невеликими за обсягом та ритмічними, а й мелодійними, змістовними (кожне слово має свою енергетику, тому важливо будувати позитивне біополе дитини, співвідносно з біополем родини, роду, народу). Малюк обов'язково відчує, що пісеньки, примовлянки та віршички призначені саме для нього, якщо мама старається їх виразно вимовляти та гарно інтонувати, зази-

рає маляті у вічі та посміхається, вживаючи при цьому ім'я дитини.

Особливе значення для немовляти мають колискові пісні. Це дуже давній випробований засіб заспокоєння дитини перед сном, умиротворення, створення своєрідної системи спокою та благополуччя. Співають колискові своїм малюкам дуже ніжні й турботливі матері, оповиваючи діток теплом, відчуттям домашнього затишку, сподіваннями на щасливе майбуття, образами душевності та добродітності. Такі мами знають, що колискова пісня – то особливий оберіг: це ніби материнські руки, зімкнуті довкола дитини, що бережуть її від лиха та всіляких негараздів.

Скарбниця української народної творчості, призначеної для спілкування матері з новородженцем, як і материнський фольклор інших народів, невичерпна, найкращі її взірці зібрані, приміром, у виданні “Поезія пестування” [11] чи аудіозбірках “Коліскові”, “Українські колискові” (компанії “Атлантик”, “Саме так!”).

Читачеві-слухачеві можна декламувати також уголос поезію Олени Пчілки, Ганни Чубач, Івана Андрусіяка, Галини Малик та ін. [див. 17]. Головний критерій відбору текстів для проточитання – здатність цих творів виповнювати світ дитини гармонією звучання та взаємин із дорослими.

2. *Читання-розглядання.* Здатність немовляти розрізняти контури навколишніх предметів та прикипати поглядом до тих, що рухаються, дозволяє показувати йому серед іншого книги з чіткими великими ілюстраціями [20, 163]. Використовувати цю можливість потрібно своєчасно, починаючи від двох місяців, коли реакції на зорові, звукові та дотикові відчуття перестають бути інстинктивними, і дитина спроможна прислуховуватися до звуків, обстежувати поглядом помешкання в пошуках нових зорових образів. У цей час добре тримати біля ліжечка прості за змістом картинки й малюнки: це можуть бути зображення іграшок, тварин, овочів, фруктів, хатнього начиння. Їх можна закріпити і при допомозі “дитячого демонстратора” – спеціального пристрою, що дозволяє причепити до самого ліжечка картонні аркуші з прорізами. На цих підставках можна “виставляти” будь-які зображення, підібрані з дитячих книжок чи виготовлені батьками самотужки. Психологи радять також використовувати зображення мами [1, 4]. Коли дитина прокинеться, вона передусім знайде очима фотографію мами, а zarazом обстежить розміщений поруч малюнок. Ілюстрації краще змінювати щодня. Яскраві малюнки можна перетворити й на іграшку-мобіль: зображення потрібно підвісити над ліжком малюка, вільно пересуваючи, розхитуючи, обертаючи. Принцип загалом подібний до забавок із брязкальцями. Усі ці та інші “картинні галереї” є насправді першим кроком залучення малюка до світу книжкової ілюстрації.

3. *Читання-спілкування.* У три місяці малюк сам шукає обличчя людей, по-дитячому лепече та чекає, коли з ним заведуть мову. Дорослі наділяють ці “звуковинки” певним смислом, позитивно реагують на них (посміхаються, підхоплюють), формуючи стимул. Наступне повторення в такому разі буває більш імовірним, а в подальшому й усвідомленим. Разом із лепетом у малюка починає встановлюватися зв'язок почутого та побаченого. Дитині стає цікаво слухати музичні іграшки. Тоді саме час використовувати і звукові книжки-іграшки, на сторінках яких умонтовані фігурки-пищики чи прилаштовані спеціальні клавіші або кнопки (ними орудують поки що самі дорослі). Звуковий сигнал поміж іншим розвиватиме спостережливість малюка, вміння зосереджуватися на деталях [9, 141]. Батькам тепер слід використовувати кожну хвилину для спілкування з крихіткою, говорити з нею – щоразу по-іншому. Можна спробувати озвучувати вже знайомі тексти то голосно, то тихо, то швидко, то повільно, то сміючись, а то втихомирюючи дитину. У цей час найкраща забавка для малюка – він сам і його пальчики, його ручки й ніжки. Дитина насолоджується доторками маминих рук, маминого погляду до її тільця, маминого голосу до її вушок та мерехтливої свідомості. Час навчати малюка грати “Ладки, ладоньки, ладусі”, “Сороку-ворону”, “Купалися ластів'ята”, “Кую, кую чобіток”, “Печу, печу хлібчик”, “Їде, їде пан, пан”, творчо використовуючи тексти народних потішок, утішок, пестушок, чукикалок [див. 16] та наспівуючи різні милозвучні рядки-рими.

У чотири-п'ять місяців малюк зазвичай має розвинуту просторову координацію. Дитина за допомогою рук досліджує предмети – вона навчилася давати рукам раду. Відтепер їй неважко точно схопити предмет і роздивитися його. Отже, батьки мають змогу покласти відповідну книжку-іграшку дитині просто до ліжечка – маля із задоволенням розглядатиме нову забавку. За кілька днів книжки слід поміняти, аби в крихітки не згас інтерес. Для спільних ігор можна використати книжки-подушки зі сторінками, виготовленими з тканини, водостійкі книжечки для “читання” в купелі, видання з цупкими сторінками – їх цікаво спробувати “на зуб”, обмацувати, гортати. Бажано, аби на кожній сторінці був один яскравий малюнок – відомий малюкові предмет чи тваринка. Добирати такі книжки дитині та захоплено коментувати й спільно віднаходити їхні іграшкові можливості можна тепер не лише завдяки світовим технологіям відомих компаній (“Лего” чи “Петер Хеддок”), а й українських видавництв (“Кашалот”, “Ранок”, “Розумна дитина”, «Навчальна

книга – Богдан»).

Різноманітність навколишнього світу викликає в маляти цілу гаму почуттів, котрі воно залюбки випромінюватиме та озвучуватиме. Відтепер це буде означати: “подивись на мене”, “мені це не подобається”, “візьми мене мерщій”. Відгукуватися на такі спонуки батьки можуть поетично (це зніматиме напругу в усіх і додаватиме настрою) та пісенно (розвивальний ефект дуже потужний: за сприйняття музики й мовлення в маляти відповідають однакові та близькі частини мозку). Існує багато віршів та дитячих співаночок для активізації “гуління” малюка (“Кукуріку, півнику”, “Иги-ги, пироги”, “Ой на горі жито – сидить зайчик”, “Танцювали миші”, “Ходить кіт по току”, “Цок, цок, іде цапок”) [див. 16]. Дуже подобаються малюкам і віршики-сюрпризи з несподіваним фіналом, для “драматизації” котрого батьки міняються з вигляду та з голосу (“Іде, іде дід, дід”, “Падав сніг на поріг”, “Іде мишка долиною”). А звуконаслідувальні тексти (“Каже курка: ко-ко-ко”) гарно доповнюють сприйняття та засвоєння звуків рідної мови. Цілу низку таких творів для словесної гри з малюками пропонує, приміром, збірка “Улюблені вірші” [див. 17].

У піврічному віці дитина зазвичай здатна сприймати зображення на відстані. Якщо в книзі вона побачить знайомий предмет, то намагатиметься доторкнутися до нього. Їй подобається шарудіння позліток, різноманітна фактура та якість речей. Тепер малюк може самостійно бавитися з книжкою-пищиком і пізнати “знайому” книжку серед інших на полиці чи серед іграшок. Для поповнення словникового запасу дитини можна вирізати з журналів великі картинки з різноманітними зображення, приклеїти їх на щільний папір у вигляді книжечки і “читати” йому. Несподіваною і веселою стане така книжка для малюка, якщо на сторінках він раптом упізнаватиме себе: ось малюк їсть, ось бавиться м’ячем, ось він плаче. Нагадування пережитих спільно ситуацій сприятиме розвитку пам’яті дитини, а вигадування чудернацької історії – уяви.

Золоте правило успішного читання-спілкування: батькам читати справжню книгу з яскравими картинками слід тоді, коли вони можуть втримати на колінах одночасно і книгу, і дитину. Для перших таких спроб найкраще годяться віршовані казочки та казочки-”куцохвостики” (“Ходить гарбуз по городу”, “А в нашого Омелька”, “Колобок”). Згодом дитина зможе смакувати наперед емоції фіналу майстерно розповіданої казки (“Рукавичка”, “Ріпка”, “Пан Коцький”) [див. 16].

Улюблені тексти малюк бажатиме “спожити”: уважно дивитиметься на сторінки, де батьки водять пальцем чи показують малюнки, із задоволенням дозволятиме підставляти під свого пальчика сторінки з ілюстраціями, самостійно тицятиме пальчиком у зображення, хапатиме книжку до рота. Відтак обгризена чи пошматована книга свідчитиме про перші “мистецькі пристрасті” дитини та потвердить її непогамовну допитливість і творчі здібності. Завдання батьків у цьому разі – дати малюку можливість “розсмакувати” чудову забавку, підготувавши належне цупке видання творів, що припали йому до душі, чи з’єднавши до купи різні аркуші – власне, для подальшого «рубрикації тексту» (на сторінки, чи “абзаци”, чи “розділи” – як хто з батьків захоче назвати такі дослідницькі результати).

У вісім місяців малюк здатен копіювати дії дорослих – приміром, читання татом словників або ж газет, мамою – збірки казочок чи журналів. Так дитина вбирає батьківські сценарії роботи та дозвілля, і «читання» додає малюкові впевненості, почуття близькості (спільні інтереси). Зрештою, це поглиблює інтерес до себе, до “справжнього читання” й письма – подібно до вправлянь у “малюванні”, коли дитину вчать водити олівцем (фломастером) по паперу [18, 83].

У цьому віці малюк може самостійно розглядати книжки – йому знадобляться крихітні книжки-розкладанки. Батьки можуть посилити враження від таких “трансформерів”, запропонувавши книжки, де сторінки розгортаються не лише в одній площині, а, приміром, в різних напрямках, або утворюють малюнок лише в розгорнутому вигляді (книжки-панорамки). Казкові історії з книжки, виконані в “казковій манері”, барвисті малюнки та дивовижні зміни самої книжки заохочуватимуть дитину до подальшого спілкування, будитимуть у ній жагу відкриттів.

9-10-місячний малюк – скакун та співун. Він полюбляє довго тягнути голосні звуки, примовляти складами, “зітхати” (“бип”, “мом”), скандувати (“на-на”, “дай-дай”), “підспівувати” дорослим, упевнено спинатися на ніжки та навіть підстрибувати. Тому до вподоби маляті будуть нові потішки, що ритмічно й жартівливо промовляють про його нові потреби (“Дибки, дибки!”), віршики з елементами сюжетності (“Пішла киця по водицю”) [див. 16].

Невдовзі малий дослідник почне самотужки тицяти пальчиком на зображення, що викликали в нього зацікавлення. І вже не лише для привертання уваги (“дивись, як цікаво!”), а в такий спосіб прохаючи батьків назвати малюнок, почати розповідь про нього, “прочитати” ту чи ту книжку. Так малюк виявляє і свій «смак», уподобавши конкретну іграшку чи книжку. Він любить гру “так і навспак”, тому, отримавши до рук книгу, може миттєво її віддати: малюк бавиться з батьками, перевіряє межі спільного порозуміння та готовність підхопити й продовжити гру. З цього віку

маля вчиться гортати сторінки книги, інколи йому це навіть і вдається.

Батькам належить знати, що саме з цього віку увагу дитини можна утримувати книгою, її ілюстраціями, незвичайним оформленням (книжки-шопки – з рухомими вставними деталями, книжки-куліски – з розсувними частинами, де наступна сторінка вкладається в попередню) [9, 149].

У віці 11-ти місяців малюк проявляє стійку цікавість до значення окремих слів. Заняття з книгою, котрі пропонують йому дорослі, можуть стати його улюбленими. Швидше за все маля гратиметься з кожною книжкою, як з іграшкою: крутитиме її, стукатиме нею, скубатиме. Однак після ретельного “випробування” дитина зазвичай готова послухати текст. Тепер, читаючи малюкові книги з великими малюнками, краще за все сісти рядком, а не брати його на коліна. У такий спосіб маля зможе і зазирати батькам в обличчя, і бачити книгу, і стежити за прочитаним (коли дорослі водять пальця рядками). У цьому віці дитина розрізняє в мовленні ключові слова і сама навчається говорити. Дуже допомагають їй у цьому “оживлення” учасників розповіді (жестами показувати, як рибка плаває, як пташка літає). Свої рухи дорослим слід озвучувати за допомогою відповідних слів – так краще закріпиться в пам’яті їхнє символічне значення. Перевірити розуміння слова та значення можна за допомогою книжкових ілюстрацій: дитину просять відповісти на питання “де?”, показуючи шуканий предмет чи деталь на малюнку. Ускладнювати завдання потрібно поступово: для цього вибирають дві-три книги, котрі полюбає малюк, і пропонують знайти в них конкретну ілюстрацію. Допомогати краще тільки в тому разі, якщо маля почне озиратися за підтримкою чи розгубиться.

Якщо ж за порадою педагогів-новаторів (Г. Домена, С. Лупан, П. Тюленева) з трьох місяців показувати дитині не лише малюнки, а й зображення літер, а з семи місяців щоразу називати букви, з нею можна погратися в гру “Принеси букву”. В результаті підходу “читати швидше, ніж ходити” малюк до року часу розвине здатність не лише показувати літери (пізнавати), але й називати їх (розуміти) [2, 268]. У кожному разі головне правило для нових ігор залишається таким, що й було в традиційних заняттях: малюку повинно бути цікаво і вільно у своїй діяльності та творчості, а опанування технікою читання є не метою, а лише засобом у розвитку дитини, котра ще відкриватиме для себе нові обрії в ролі читача-мислителя, читача-творця.

Слухання, що розвиває образне сприйняття і пізнавальний інтерес дитини, розглядання малюнків та спілкування у зв’язку з прочитаним – ось що передусім впливає на розвиток найменшого читача і пов’язується для нього з відчуттям щастя, батьківської любові та образу мами.

Читати й прилучати до читання – це велика творча праця цілої родини. Батьки, що по-новому відкривають для себе світ, спілкуючись з малям крізь призму дитячої літератури і дитячої книги, вірять у велику силу читання. Адже саме ця діяльність може водночас розвивати усі сфери свідомості (мислення, увагу, уяву, пам’ять, емоції); сприяти освоєнню багатств рідної мови; допомагає отримувати нові знання та узгоджувати їх із відомим досвідом; закріплювати та розширювати життєвий досвід; розвивати здатність до мовленнєвого самовираження; стимулювати словесну творчість та інтелектуальні ігри; формувати багатогранні уявлення про довкілля; уможливити розуміння себе та людей; сприяти виробленню системи цінностей; допомагати розуміти різні види мистецтва; розвивати навички спілкування; організувати дозвілля; застановлювати найміцніший зв’язок поміж батьками й дітьми на довгі роки.

Таким чином, саме батьки власним прикладом, особливими словами, відповідною інтонацією, терплячим заохоченням, правильним добром літературних джерел першими навчають дитину спілкуватися з книгою, отримувати від читання задоволення, а також розвивають дитячу потребу шукати все нові й нові, а проте надійні й гідні джерела інформації. «Батьківське читання» відіграє ключову роль у становленні компетентного читача, надто у часи тотальної диджиталізації та конструювання особливої соціальної реальності за допомогою новітніх інформаційно-комунікаційних технологій, що апелює тепер до мультиграмотності [5, 67]. Подальших досліджень в окресленій царині потребують питання методики літературного читання та розвитку інноваційних читацьких компетенцій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Абраменкова В.В. Социальная психология детства в контексте развития отношений ребёнка в мире [Текст] / В. В. Абраменкова // Вопросы психологии. — 2002. — № 1. — С. 3-16.
2. Гриценко З. А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению : учеб. пос. [Текст] / З. А. Гриценко. — 2-е изд., испр. — М. : Академия, 2007. — 320 с.
3. Дзюбишина-Мельник Н.Я. Художній стиль і мова творів для дітей [Текст] / Н. Я. Дзюбишина-Мельник // Культура слова: Республіканський міжвідомчий збірник. — Вип. 42. — К.: Наукова думка, 1992. — С. 85-89.

4. Карьер Ж.-К. Не надейтесь избавиться от книг! [Текст] / Ж.-К. Карбер, У. Эко; пер. О. Акимова. – М. : Симпозиум, 2010. – 336 с.
5. Критическое мышление и новые виды грамотности / Сост. О. Варшавер. – М. : ЦГЛ, 2005. – 80 с.
6. Лавлинский С. П. Технология литературного образования: Коммуникативно-деятельностный подход [Текст] / С. П. Лавлинский. – М. : Инфра-М, Прогресс-Традиция, 2003. – 384 с.
7. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга: Становления людини друкованої книги [Текст] / Мак-Люен Маршалл; пер. з англ. А. А. Галушки, В. І. Постнікова. — 3-тє вид. — К. : Ніка-Центр, 2011. — 392 с.
8. Мелентьева Ю. П. Чтение: явление, процесс, деятельность / Ю. П. Мелентьева; Отделение историко-филол. наук РАН ; Научный совет РАН "История мировой культуры". — М. : Наука, 2010. — 182 с.
9. Огар Е. Дитяча книга: проблеми видавничої підготовки [Текст] / Е. Огар. – Львів: Аз-Арт, 2002. — 160 с.
10. Петровский М.С. Книги нашего детства [Текст] / М. С. Петровский. — М. : Книга, 1986. — 286 с.
11. Поезія пестування / авт.-упоряд. Т. С. Бакіна; худож. Д. В. Скляр. – К.: Перископ, 2006. – 208 с.
12. Почепцов Г. Будущее: стратегии, сценарии, коммуникации [Текст] / Г. Почепцов. — К. : Альтер-прес, 2010. — 308 с.
13. Сеньківський В. М. Читання як проблема вільного часу : за результатами соціологічного-статистичного дослідження [Текст] / В. М. Сеньківський, Т. В. Олянищен, А. М. Штангрет, О. В. Мельников. – Львів : УАД, 2009. – 160 с.
14. Славова М. Същност и специфика на детската литература [Текст] / М. Славова // Поглед към детската литература. — Пловдив: Университет им. Паисия Хилендарски, 1990. — С. 34-44.
15. Стаднійчук Р. Дитяча література: від реалій до ідеалу [Текст] / Р. Стаднійчук // Слово і час. — 1994. — № 9–10. — С. 41–44.
16. Українська література для дітей [Текст] / уклад. О. О. Гарачковська. – К. : Академвидав, 2011. – 800 с.
17. Улюблені вірші [Текст] / упор. І. Малкович, худ. К. Лавро.. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2005. – 112 с.
18. Shavit Z. The Double Attribution of Texts for Children and How It Affects Writing for Children // Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults / ed. by S.Beckett. — New-York: Columbia University Press, 1999. — P. 83-98.
19. Singer H. Theoretical Models and Processes of Reading / H. Singer; ed. R. Ruddell. – Newark, Del. : International Reading Association, 1994. – P. 1057-1092.
20. Vandergrift K. E. Children's Literature: Theory, Reseach and Teaching / K. E. Vandergrift. — Engewood, Colorado: University Press, 1990. — 277 p.

УДК 82.091: 821.161.2+821.111

*Ольга Блашків, доцент,
Тернопільський національний економічний університет*

ПОДВІЙНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ПИСЬМЕННИКА У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ СТРУКТУРУВАННЯ МОДЕЛІ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ

Предметом дослідження є феномен *подвійної ідентичності* відомого англійського письменника ірландського походження В. Б. Єйтса та українського поета-драматурга О. Олеся у спробі витворення структурованої моделі авторської свідомості. Відзначено, що формою авторської ідентичності у творчій діяльності та ідентичності читача в процесі реценсії є образ героя, який виступає як образна картина і проєкт уявної особистості.

Ключові слова: автор, герой, драма, ідентичність, свідомість, текст.

Предметом исследования является феномен двойственной идентичности известного английского писателя ирландского происхождения У. Б. Йейтса и украинского поэта-драматурга А. Олеся в попытке воссоздания структурированной модели авторского сознания. Проанализирована роль автора в художественном произведении и эволюция философско-психологических взглядов относительно этой роли. Отмечено, что формой авторской идентичности в творческой деятельности и в идентичности читателя в процессе рецензии есть образ героя, который выступает как образная картина и прое́кт воображаемой личности.

Ключевые слова: автор, герой, драма, идентичность, сознание, текст.

The object of researching is the phenomenon of the double identity of the famous English writer of Irish descent W. B. Yates and Ukrainian poet-playwright O. Oles' in an attempt to create a structural model of the author's mind. It was noted that the form of author identity in creative activities and identity of the reader in the process of reception is the image of the character, who acts as a figurative painting and a design of imaginary person.

Key words: author, author's mind, character, drama, identity, text.

Протягом ХХ століття науковці пропонували декілька можливих способів аналізу художнього тексту. В історичній прогресії літератури вплив автора на власний твір визнавався все більш несуттєвим. Виявлені ще М. Бахтіним ознаки кризи авторського стрижня, стилю і мистецтва загалом з плином часу стали факторами глобального перерозподілу творчої енергії в літературі й у мистецтві в цілому. Феномен «смерті автора», тісно пов'язаний із філософською концепцією «смерті суб'єкта», пропагованої структуралізмом і підсиленої деконструкцією, проголосили смерть людини і гуманізму. Останньою за хронологією стратегією аналізу тексту була деконструкція, яка охопила одночасно і «деструкцію» тексту, та його реконструкцію. Будь-яка інтерпретація тексту, за теорією основоположника цього напрямку Ж.Дерріди, можлива лише в діалогічному взаємозв'язку між дослідником і текстом (М. Бахтін).

Проте «смерть автора» як єдиного критерію правильної інтерпретації та джерела значення тексту – це ще не «смерть автора» – учасника діалогу з читачем, «персонажа» власного твору, зрештою, джерела одного з можливих значень. Д. Наливайко, посилаючись на стурбованість Ю. Лотмана, попередньо сформульовану останнім у праці «Структура художнього тексту», поділяє погляди дослідника, що вправи в деконструкції є небезпечними, бо позбавляють художній твір прияманної йому складності і спроможні перетворити його на засіб функціонально корисний, але не в літературному сенсі [11]. За Ю. Лотманом, автор відповідальний за перший етап функціонування тексту – актуалізацію, коли текст з потенційного стає реальним. «Завдання» авторського джерела, на думку науковця, – визначити «вписуваність» тексту в певний контекст. Будь-який текст входить в певну позатекстову структуру, найбільш абстрактний рівень якої можна визначити як

«тип світобачення», «картина світу» чи «модель культури». При цьому відношення «ідея – текст» це завжди співвідношення «творець – творіння». Щодо літературного тексту – це проблема авторської позиції, «ліричного героя» і под.

Простежуючи еволюцію філософсько-психологічних, теоретико-літературознавчих поглядів на роль автора, виразніше окреслюється еволюція проблеми ідентичності автора, його ролі в процесі створення художнього твору. З феноменом «смерті автора» тісно пов'язані проблеми ідентичності особи і нарративної ідентичності, усвідомлення множинності людського «я», яке передбачає існування «іншого». Прихильники феноменологічної теорії вважали, що текст – це наділена авторською уявою трансформація власного «життєвого світу». Текст не збігається з наміром творця, прочитання лежить за межами авторських інтенцій, але повністю відкинути їх важко. Текст завжди містить у собі певну кількість знаків, які відсилають до автора. На думку В. Виноградова, «у художньому творі можуть і навіть повинні відображатися сліди історичної своєрідності життя автора, своєрідності його біографії, стиль його поведінки, його світогляд [3, с. 35]». Проте, як стверджує В. Федоров, «читач не здатний визначити, коли перед ним з'являється автентичне «я» автора... У тексті автор завжди «інший», навіть для самого себе, а очима Іншого не можна побачити істинне обличчя. «Я-для-себе» залишається в акті, а не в продукті самооб'єктивації [2, с. 36]. Навіть зовнішній «лик» автора, доступний читачеві, може бути лише його маскою.

Визнано, що натомість автора говорить мова, сам текст, який відсилає до різних культурних джерел і набуває єдності лише через читача. Читач відіграє важливу роль у конституюванні одного з можливих «ликів» автора, про що наголошував М. Бахтін, акцентуючи на процесуальному характерові творення цього «лику». Погляди науковця щодо сприйняття літературного твору перегукуються з пізнішими теоріями герменевтичного трактування текстів: «індивідуальність автора – це активна індивідуальність бачення й оформлювання, а не видима й оформлена індивідуальність [2, с. 180]».

Авторська свідомість здатна проявлятися на рівні свідомості персонажів, нараторів, образів, мотивів, жанрово-стильових і композиційних особливостей, тобто створити у читача ілюзію пізнання автора-людини, але, як стверджує Р. Барт, «з кожною новою трансформацією автор є собою, а тоді кимось іще [1, с. 374]». Можна висувати, що текст – це суцільний код із трансформованим самоосмисленням особистості.

Механізми самоздійснення особистості як природної, соціальної, духовної істоти знаходять свою інтерпретацію у німецькій класичній філософії (І. Кант, Г. Гегель, К. Маркс, І. Фіхте, Л. Фейєрбах). Важливу роль у розкритті проблеми ідентичності відіграли вітчизняні мислителі, зокрема, Г. Сковорода, П. Юркевич, які розглядали можливість знаходження ідентичності шляхом соціалізації, а також трансцендентного прагнення до виходу за межі емпіричного буття. В цілому, для XIX–XX століття характерна амбівалентність у розумінні ідентичності: вважається, що пошук ідентичності відбувається як одночасний процес ототожнення і розрізнення, але перевага все ще надається ототожненню.

Всі елементи складної системи ідентичності узгоджені і здатні встановлювати нові кореляції в процесі трансформацій. Проте значні відмінності приховує система ідентичності людей двох націй, як їх називав М. Славинський. Ізраїльський літературознавець та літературний критик Гершон Шакед увів до наукового обігу поняття «подвійної ідентичності» (duale Identität), яке характеризує національну ментальність (для Г. Шарона – єврейську) як конфлікт різних ідентичностей. Йдеться насамперед про те, що комплексна картина індивідуальної ідентичності виникає не лише зі власних уявлень її носіїв, але не меншою мірою і з уявлень та оцінок ненаціонального оточення. Важливим для дослідження творчості письменника з подвійною ідентичністю є проблема асиміляції іммігрантів і питання збереження національної самосвідомості і культури емігрантів. Люди з подвійним світовідчуттям – це особливий людський тип, який можна спостерігати серед іспанських та французьких басків, каталонців, ірландців. Боротьба двох тенденцій відбувалася й у свідомості української еліти протягом довгих років поневолення України. Люди, що жили й працювали одночасно і в російському імперському, і в національному секторах, поступово перетворювалися у «національний напівфабрикат». Втім, як зауважує М. Славинський, імперії ставали «ефемеридами» саме тому, що такі люди залишалися українцями, грузинами, євреями, «навіть тоді, коли самі про це уже не думали» [10, с.102].

Щоб належним чином оцінити феномен подвійної ідентичності, звичайно, варто його розглядати в різних аспектах – політичному, етнонаціональному, культурному і у площині особистого вибору. У політичному сенсі подвійна ідентичність, звичайно, була явищем негативним – нечітка ідентифікація зумовлювали здебільшого пасивну, споглядальну позицію у політичній поведінці. Це було підставою для С. Маланюка створити найдошкульнішу характеристику малороса як типа

національно дефективного, скаліченого «психічно, духовно, а часом – і расово [6, с. 717]», що пізніше стала основою для створення викривальних образних ярликів такого типу «українців».

У культурному аспекті специфічну подвійну ідентичність можна розглядати і як «родову пляму» колонізації, чи – як чинник плідної культурної взаємодії, джерело взаємозбагачення здобутками історичного досвіду й літературної думки [8]http://naub.oa.edu.ua/2009/problem-natsionalnoji-identychnosti-ukrajinskyh-politychnyh-diyachiv-doby-ukrajinskoji-revoljutsiji-1917-1921-rr/-_ftn21. Найменш дослідженим в літературі залишається особистісний, морально-політичний зріз проблеми подвійної ідентичності. У парадигмі сучасних дискусій про національну й культурну ідентичність як таку, враховуючи соціально-політичну гостроту й філософсько-естетичну складність проблеми спробуємо розглянути варіанти її вирішення в драматургічній творчості відомого англійського письменника ірландського походження В. Б. Єйтса та українського поета-драматурга О. Олесь, вимушеного емігрувати через загрозу більшовицької розправи, як одну з моделей індивідуальних підходів до цього складного питання, обтяженого гірким історичним і психологічним досвідом багатьох поколінь.

За твердженням американського дослідника Дж. Скіннера [14], аналіз і контекстуалізацію літературних творів письменників з подвійною ідентичністю слід вибудовувати, опираючись на два ключових концепти: країна і мова, перший з яких символізує одночасно місце створення твору і просторовий континуум, а відповідно, читацьку аудиторію, для якої створюється мистецький витвір; другий – культурну ідентичність автора та власне тексту. Прийнятий у інше мовне середовище письменник-емігрант зберігає у своїй свідомості національно-культурні особливості батьківщини предків.

Колоніальна політика Англії в Ірландії і русифікація в Україні здійснювалися шляхом мовних заборон, цілеспрямованого асиміляторства в освітній та культурній політиці. Багато українців, як й ірландців не лише не ідентифікували себе з власним етносом, але й понад усе намагалися розчинитися у суспільному середовищі метрополії. В. Б. Єйтс як і багато інших представників англо-ірландської літератури не вважав знання ірландської мови необхідною умовою приналежності до культури. Явище англо-ірландської літератури сприймалося як література національної меншини: вона створювалася англійською мовою, а за своєю тематикою й осягненням життя відрізнялася від літератури, з якою мала спільну мову. Самодостатньо існувати рідною мовою (кельтською) вона не могла, позаяк не мала рецептивного простору, були відсутні можливості публікації і насамперед читацька аудиторія.

Майже всім українським поетам кінця XIX-XX століття судився страдницький шлях, який часто супроводжувався вигнанням з рідної землі. По-справжньому дома кожен з них відчував себе лише в лоні рідної мови. Тому пошуки О. Олесь української ідентичності були водночас пошуками нових виражальних можливостей поетичного висловлення української мови. Саме так український драматург продемонстрував дивовижну витривалість і волю до виживання, які водночас супроводжувалися прагненням до подолання української естетичної меншовартості й радикальної модернізації поетичного мислення. Не вдаючись до будь-яких маніфестів, О. Олесь своєю творчістю наголошував на естетичній цінності художнього твору [5]. І хоч, як зауважила С. Павличко, в його творах немає ознак ні естетичного, ні емоційного гедонізму як у визначних представників символізму, проте, О. Олесь «тонко відчув на підсвідомому рівні [8, с. 30-31]» потребу – модернізувати мову. Спробу цю не можна назвати невдалою, бо, хоча й у специфічних формальних мистецьких категоріях, проте, граціозно і вірно О. Олесь передавав синтез відчуттів, вражень, власні найінтимніші переживання, традиції і минуле нашого народу. Внутрішня потреба позбавити образи національного життя статичності, надати їм динаміки й інтелектуалізувати їх [12, с. 248] скеровувала творчі пошуки українського драматурга. Тонкий і правдивий ліризм драматичних творів О. Олесь на мовному рівні передавався за допомогою витончених сугестивних засобів: алітерації, асонансів, емоційно та кольорово забарвленої лексики, ритмізованого синтаксису у прозових творах (градаційне нагромадження однорідних компонентів) і майстерності поетичних форм, прийомів метафоричного мовлення (персоніфікація явищ природи), поєднання зорових і звукових образів, антитетичних композицій, які створювали музикальний і мальовничий інтонаційний малюнок драм.

Крізь призму тенденцій, що панували у літературно-мистецькому житті на пограниччі XIX і XX століть, зримо (в ідейно-художній структурі) проступає суголосність драматичних творів О. Олесь і ранніх п'єс В. Б. Єйтса: йдеться власне про типологічні відповідності, про певну сумірність філософсько-естетичних систем і одновекторність типу творчого мислення двох поетів-драматургів, тобто типологічні аналогії, зумовлені суспільними, літературними і психологічними факторами та, відповідно, національні, індивідуальні відмінності.

Проблема ідентичності особистості і суб'єкта змістовно поєднує життя автора і його самосвідомість в процесі творчої діяльності, уявне життя героя твору загалом і механізми функціонування свідомості читача. Поетика символістської драми передбачала іншого читача: вона апелювала не так до логіки сприйняття, як до асоціативності мислення; вона здатна сугестувати найтонші нюанси почувань і вимагає від нього адекватної реакції. У символістському творі автор у системі символів намагався декодувати складні взаємостосунки між явищами, речами, станами у Всесвіті, втворював власний езотеричний світ, часто складніший від первісного, змушував читачів вдаватися до складних інтерпретацій, «відкривати» чуттєво-емоційну сферу рецепції. Модернізм полягав не лише у радикальному оновленні літературного тексту, але й у не менш радикальному переосмисленні творчого зв'язку письменника та читача. Українського та ірландського драматургів зближує саме зміщення акцентів у драматичних творах з подій зовнішнього світу на пізнання людської душі. Головним сенсом їх драм стало розкриття самоцінності людини. Повернення головного героя у світ власної душі у п'єсах обох поетів нерозривно пов'язане з вибором, який змушує персонажа до здійснення геройського вчинку. Таким чином внутрішня драма в душі героя спричинює драму духу, що кидає виклик, тобто трагедію героя. Драматурги у п'єсах піднімали цілий ряд проблем мистецтва (кохання, патріотизму, віри), але заради однієї мети – показати перемогу всього «духовного» над практицизмом і меркантильністю їхньої доби.

Формою авторської ідентичності у творчій діяльності та ідентичності читача в процесі рецепції є образ головного героя, який виступає як образна картина і проєкт уявної особистості. Проблему ідентичності героя В. Б. Єйтса та О. Олесь розглядають у руслі мінливості, невловимості людської природи. Ідентичність як складний багатовекторний, різнорівневий феномен вимагає дослідження відповідності між зовнішнім різноманіттям впливів на людину й її внутрішнім світом, виявлення механізмів взаємодії особистісної і соціальної ідентичності в умовах суперечливих тенденцій цивілізації. Наприклад, у драматичному етюді О. Олесь «По дорозі в казку» та п'єсі «Катлін-ні-Гуліган» В. Б. Єйтса головною метою драматургів була спроба показати «еволюцію душі» героя (у п'єсі В. Б. Єйтса – Майкла, О. Олесь – Його), становлення і розвитку особистості, досягнення повноти і цілісності буття. Обидва драматурги намагалися у цих п'єсах показати, як розгортається у людській душі вічна боротьба двох основ – земної, буденної, життєвої та вищої, божественної, духовної і як у цій боротьбі визріває здатність людини зробити необхідний вибір.

Символістська ідея шляху сходження-вивищення, відгуку на бичування власного духу і рух назустріч йому є чи не найголовнішою ідейною настановою драматургів-символістів, спільною в О. Олесь і В. Б. Єйтса, та одним з способів прояву їх ліричної свідомості, який тут помітний в зображенні радше внутрішніх, невидимих світів свідомості, ніж зовнішнього відносно автора світу. Адже, наприклад, сюжетна побудова етюдів «По дорозі в казку» сконденсована не на показі дії з різноманітними перипетіями (подорожі до Казки), а на простеженні еволюції свідомості головного героя та Юрби разом з ним і драматична інтрига (зневіра героя та натовпу у своїх силах та спроможності віднайти Казку вже на її порозі) важливі в О. Олесь як каталізатор головної ідеї твору – Казка існує, але досягти її в реальному житті неможливо, особливо, не знайшовши гармонії у власній душі. Вагання Олесевого героя, притаманні українській інтелігенції в час революційних випробувань, літературним прототипом якої є Він, і, власне, є виявом авторських світоглядних поглядів. Як влучно зауважив Є. Яковлев, «...процес створення художнього образу є органічним поєднанням усіх рівнів духовного життя митця [13, с. 68]». Подібні перетворення з пасивних мрійників у справжніх лідерів, вчинки і переживання яких є наслідком внутрішньої боротьби зі спокусами власного «я», «прив'язаного» до реального світу, відбуваються і з героями драм ірландського митця. «Ріст душі» головного героя – це утвердження автором позиції, що самовизначення особистості є сенсом та найбільшою цінністю життя. Висхідний шлях до істинного життя, який пропонують український та ірландський драматурги своїм героям – страдницький, пов'язаний з різноманітними втратами, жертвами, – та відмовитися від цього сходження означає відмовитися від себе самого.

Сумарно проблематику драматургії О. Олесь та В. Б. Єйтса можна описати як конфлікт зовнішніх і внутрішніх форм життя, мрії і реальності, свідомого і несвідомого, «життя» і «сну». Попри намагання героїв мобілізувати всі свої фізичні та духовні сили в боротьбі за право бути повноцінною особистістю характерними були, зрозуміло, і втеча від дійсності у світ непізнано-прекрасного. Саме тому дія у п'єсах обох драматургів часто відбувається на межі реальної дійсності і сну, де сон і дійсність дивно переплутувалися. Так, наприклад, головний герой драматичного етюдів «По дорозі в Казку» Він, у момент сумнівів і зневіри, не розуміє в якому він вимірі: «Мені здалось, що я лежу і сплю, мені ж якийсь солодкий сниться сон. І ось тепер, і ось тепер мені усе єдиним сном здається» [9, с. 26]». У стані напівсну перебуває головна героїня В. Б. Єйтса графиня Катлін з

однойменної п'єси, яка чує і бачить істот з «країни фей». Ідентичність головного героя у драмах О. Олеся і В. Б. Єйтса безпосередньо пов'язана з особливостями композиції твору. Так, наприклад, героїня В. Б. Єйтса Мері в драматичній поемі «Земля душевних бажань», як і герой О. Олеся Він перебуває в стані «кризового сну», який на думку обох авторів є межовим станом, коли людина переходить на новий етап свого життя. Наприкінці ще однієї драматичної поеми О. Олеся «Над Дніпром» виявляється, наприклад, що вся її дія – лише сон. Сон, на думку О. Олеся, є голосом підсвідомості, голосом серця, адже, наприклад, «земні» персонажі в драматичному етюді «Місячна пісня», коли Пан Ян розпочав грати «свою лебедину пісню», бачать його сплячим і лише Русалка чує, як лунає його «місячна пісня». Втілена в п'єсах певна розірваність свідомості героя свідчить про глибокий психологічний розлам у душі персонажа, який має всі ознаки особистісної кризи ідентичності, що згодом призводить до розчарувань і бажання пізнати таємниці світу й сенс людського буття магичним чи містичним шляхом.

В. Б. Єйтс був вірним ірраціональному пізнанню світу, для нього неприйнятним був дух психоаналітичного, раціонального пізнання природи людини і буття (у цьому полягає відмінність його міфопоетики від Т. С. Еліота і Дж. Джойса). Ірландський драматург, як й О. Олесь звертається до міфу як до прихованої від очей рушійної сили душі, яка виражена в їх драматичних творах символічно (країна фей, казка, картини минулого). Важливою типологічною рисою символістського типу художнього мислення українського й ірландського драматургів є звертання до фольклорних та міфопоетичних кодів нації. Ідентичність авторів кристалізується у процесі визначення їхньої позиції щодо соціальної та культурної норм, світоглядних ідей та оцінки їхніх значень і сенсу в житті людини.

Досліджуючи творчість письменника чи аналізуючи кожен твір автора зокрема, вибудовується система відносин автора, героя і читача, що ґрунтується на процесах ідентифікації. Образ головного героя твору формує у читача думку щодо культурної ідентичності тексту. Світ твору, що вимальовується завдяки літературному втіленню авторської ідентичності, постає у вигляді інсценування певного припущення, особистісний контур якого виникає у процесі рецепції.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барт Р. S/Z / Р. Барт. – Москва: УРСС, 2001. – 232 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – Москва: Гос. изд-во худ. л-ры, 1961. – 614 с.
4. Єйтс Вільям Батлер. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми / В. Б. Єйтс ; [пер. з англ. О. Мокровольського; передм. С. Павличко]. – К. : Юніверс, 2004. – 640 с. – (Лауреати Нобелівської премії).
5. Жулинський М. Из забуття в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини) / М. Жулинський. – К.: Дніпро, 1990. — С. 92 – 97.
6. Маланюк Є. Малоросійство / Є. Маланюк // Мала енциклопедія етнодержавознавства. – К., 1996. – С. 717.
7. Нагорна Л. Національна ідентичність в Україні / Н. Нагорна. – К., 2002. – С.88-92
8. Олесь Олександр Іванович. Вибране / Упоряд. О. Бабишкін, Б. Буряк, Ю. Мельничук. – К. : Рад. письменник, 1958. – 518 с.
9. Олександр Олесь. Твори: в 2-х т. [Текст] / О. Олесь ; [упор., передм. Р. Радишевського]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Драматичні твори. Проза. Переклади. – 683 с.
10. Славинський М. Национально-государственная проблема в СССР / М.Славинський // Київська старовина. – 1993. – №5. – С. 99-102.
11. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи / за заг. ред. Д. Наливайка. – К.: Видавничий дім «Киємо-Могилянська академія», 2009. – 487 с.
12. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С. Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 412 с.
13. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии: учеб. пособие / Е. Г. Яковлев. – М. : Высш. школа, 1985. – 287 с.
14. Skinner J. Stepmother Tongue (An Introduction to New Anglophone Fiction). Houndmills: Macmillan, 1998. – P. 237.

УДК 821.161.2-3.09 К64

*Олена Конопльська, доцент,
Тернопільський національний економічний університет*

РОМАНІЗАЦІЯ ЕПІЧНОЇ ПРОЗИ (“ПІД ТИХИЙ ВЕЧІР” БОГДАНА ЛЕПКОГО)

Дослідження присвячене аналізу жанрової специфіки твору Б.Лепкого «Під тихий вечір». Простежуючи складну проблематику, композицію, конфлікти, систему персонажів, особливості художнього часу і простору, ритм твору, автор трактує текст як соціально-психологічний роман з лірично-сентиментальним забарвленням.

Ключові слова: жанр, романне мислення, національна свідомість, соціально-психологічний роман, художній світ, рецептивна стратегія, ритм.

Исследование посвящено анализу жанровой специфики произведения Б. Лепкого «Под тихий вечер» («Под тихий вечер»). Изучая сложную проблематику, композицию, конфликты, систему персонажей, особенности художественного времени и пространства, ритм произведения, автор позиционирует текст как социально-психологический роман с лирически-сентиментальной окраской.

Ключевые слова: жанр, романное мышление, национальное сознание, социально-психологический роман, художественный мир, рецептивная стратегия, ритм.

This research is devoted to analyze of genre specific of poem «Under a quiet evening».by B. Lepkiy. It is tracing difficult problem, composition, conflicts, system of characters, feature of artistic time and space, an author interprets the rhythm of work text as social and psychological novel from lyrically sentimental coloring.

Key words: genre, novel thought, national consciousness, social and psychological novel, artistic world, receptive strategy, rhythm.

У доробку Б.Лепкого є більші за обсягом, ширші за ідейно-проблемною структурою, складніші за сюжетно-композиційною побудовою твори. Йдеться про “Під тихий вечір” та “Веселку над пугарем”, жанрове окреслення яких як повістей у багатьох дослідників викликало сумнів. У цій статті зупинимось докладніше на першому тексті, суміщаючи два рівні літературної рецепції: сприймання тексту та літературно-критичної інтерпретації.

Прозовий розповідний твір „Під тихий вечір” в образному аспекті складає особливий інтерес. Опублікований 1923 року як перший том збірки творів письменника „Повісті і оповідання”, він був перевиданий 1953 року у Вінніпезі з передмовою Л.Білецького. Відтак твір не перевидавався аж до 1997 року. Втретє побачив світ у двотомнику за редакцією Ф.Погребенника.

Критики-сучасники Б.Лепкого (передусім С.Шах) та згодом історики літератури сумнівалися в правдивості ідейного змісту і можливостях практичної реалізації основної ідеї. Декого насторожувало і авторське визначення жанру – “повість-казка”. Згодом М.Сивіцький, як історик, а не власне літературознавець, підкреслював, начебто повість “відкривала розділ своєїрідної політичної фантастики, що теоретично була реальною, але практично – утопією” [7, 185]. Однак він мимохідь кинув припущення, що Б.Лепкий ідейний пафос твору “зумів показати [...] переконливо і зворушливо”, пішов у повісті далі, ніж в оповіданнях, бо “основною оповідань були факти, а повісті – літературна фікція” [7, 187] (підкреслення наше. – О.К.).

Як відомо, з 90-х рр. XIX ст. в Австро-Угорщині, як і в усій Європі, загострилися міжнародні стосунки. Водночас у культурі наставали часи зміни естетичних парадигм: епоха модерну заявляла про себе новими мистецькими стильовими течіями. В українській літературі це знайшло відображення у повістях І.Франка з життя української інтелігенції “Основи суспільності”, “Перехресні стежки”, О.Маковея “Залісся”, Є.Ярошинської “Перекинчики”, в ряді творів Ольги Кобилянської, М.Коцюбинського, В.Стефаніка і цілої плеяди молодшої генерації письменників.

Не залишався осторонь і Б.Лепкий, який ознайомився з історичними працями В. Липинського про становище й роль польської (і спольщеної української) шляхти в Україні і „захопився ідеями Липинського, його концепцією “реполонізації” нащадків тієї шляхти, пропагованою доктриною „повернення до національних витоків” [2, 100].

У Берліні він почав працювати над повістю-казкою “Під тихий вечір” (1923), у якій художньо зреалізувалася історіософія, запліднена ідеями В.Липинського [див.: 2]. Справедливо зазначає Р.-Гром’як, що це не було буквальне втілення чи ілюстрація ідей В.Липинського, бо схожа проблематика тоді практично “жила” у суспільстві і торкалася всіх [2, 102].

Багато письменників звернулися до складних колізій національного самовизначення, до усвідомлення різними соціальними станами своїх етнічних коренів. Зокрема і Ольга Кобилянська вже тоді у романі “Апостол черні”, який друкувався у 1923-24 рр. в журналі В.Винниченка “Нова Україна” (Прага), оприлюднила свою мистецьку версію людей, що шукали своєї ідентичності.

У центрі повісті-казки Б.Лепкого “Під тихий вечір” – взаємини сполонізованих українських панів з українським селом. Оскільки в Україні таких поляків за походженням, як В.Липинський, було багато, кількість змішаних сімей з погляду етнічно-національного і станово-класового збільшувалася, зростав рівень асиміляції та активізувався зворотній процес реасиміляції, то художня візія Лепкого мала відповідні життєві аналоги. Цей твір своєрідного жанру репрезентував реальні процеси, які, не набуваючи масового поширення, все ж видавалися бажаним явищем для уникнення міжнаціональних чварів і порятунку українського народу як європейської нації. Б.Лепкий як речник українсько-польського порозуміння втілює цю ідею у привабливу художню структуру, яка, по суті, вкладалася в парадигму соціально-психологічного роману з лірично-сентиментальним забарвленням.

У творі під символічною назвою „Під тихий вечір” автор вводить читача в інтелектуальний світ інтелігентської родини. Це справді світ романний: герої люблять філософствувати, виявляти високу ерудицію, живуть творчими задумами. Серед головних героїв багатопланової розповіді – графиня. Це образ багатії і благородної жінки-аристократки, він новий у прозовій спадщині Б.Лепкого. Письменник переконливо показав ентузіазм цієї нещасливої в особистому житті жінки, яка активно працює для добра інших людей, громади в цілому.

Іншим головним героєм є доктор Михайло, в уста якого вкладені авторські ідеї, зокрема, й таке твердження: “Своє і рідне – це велика сила, це дорогий скарб, якого ні нехтувати, ні марнувати, ні промінювати за ніякі цінності у світі не вільно.[...] Націоналізм – це не простір і не час, не увянення, а поняття, це відома нам сила, з якою треба числитися...” [3, 63].

Роздуми героїв вражають своєю актуальністю, так, немовби вони говорять про сьогочасні проблеми. У цьому зв’язку показовим є в романі і таке спостереження: „Ми, як тільки переїдемо границю, так зараз починаємо на чужий лад співати [...], нехтуємо національність, традиції, звичаї [...]. Вже для нас „Не ходи, Грицю” не театр, а маріонетки, вже народна пісня не вдовольняє наших високих почувань, вже наша література нікуди не годиться, вже питання нашої самостійності – це пережиток із давніх часів, – одним словом: ми нові люди” [3, 62].

Другорядні постаті у системі персонажів „повісті-казки” також несуть певне ідейне навантаження. А оскільки розгорнутих прямих авторських характеристик цих героїв немає, то їх зорова домінанта поглиблюється їх мовленням, змістом мовленого, поведінкою. Зокрема фраза, вкладена письменником в уста Марійки, є настільки семантично місткою, що могла б бути розгорнута на кілька сторінок: “Не хочу бути лялькою, – я людина” [3, 74]. Отже, героїня, портрета якої не окреслено, подібною самохарактеристикою виявляє свою позицію, бачення перспективи.

Таким чином, у творі „Під тихий вечір” Б.Лепкий створив образи національно свідомих українців, які чітко знають свою життєву позицію і дбають про поступ свого народу. Автор змальовує своїх героїв по-різному: комусь дає ширшу характеристику (через елементи портрета, дії, вчинки, мову), інші ж подані лише штрихами. Проте і в незначних деталях читач вбачає ті риси, що й допомагають йому ідентифікувати персонаж як певний тип.

Власне, у тексті твору немає чіткої вказівки на час, коли відбуваються події, чи на суспільно-політичну ситуацію. Про це можемо здогадуватися лише із діалогів персонажів, які наснажені глибокою емоційністю, зацікавленістю у тих чи тих питаннях.

Про співвіднесеність художнього світу Лепкого та історичної дійсності свідчить і топоніміка. Серед топонімічних назв згадуються реальні Англія, Відень, Бучач, і видумані Паньківці, де жила графиня Христина, Данишів, Бистроводи, місто Б., Підбереззя. Важко визначити, чи реальна ця топонімія, чи спрямовує вона читачів до конкретного регіону.

Загалом Б.Лепкий створив правдоподібний художній світ, де поєднано реальне, бачене коліс, вигадане. Усі засоби письменник спрямував на те, щоб рельєфно, пластично, емоційно-вра-

жаюче, переконливо донести до різнотипних реципієнтів своє бачення проблеми. А вже кожен конкретний читач в реальній ситуації знайде в тексті щось відоме для нього, нове, про щось дізнається, а щось і впізнає. У цьому зв'язку згадуємо слова І.Франка: письменник має писати так, щоб, “змальовуючи певне явище, разом з тим умів порушити в нашій душі цілі акорди почуттів і уявлень, котрі б піднімали нашу фантазію до якогось далекого нескінченного простору, відкривали б нам широкі горизонти думок і марень...” [8, Т.31, 218].

Б.Лепкий усе підпорядковував тому, аби соціально гостра „повість-казка” стала читабельною. Тематичне розмаїття органічно вимагало розгалуженого фабульно-сюжетного руху, складного хронотопу, передбачало неоднозначні внутрішні світи персонажів усіх соціальних станів. Автор домігся цілісності твору, створив художній світ з певним ступенем антиципації, вмотивованості і непередбачуваності (таємничості, непослідовності). І в цьому світі знайшлося місце і соціально-гострим конфліктам, і морально-психологічним колізіям, і віддаленим аналогіям-паралелям, що апелюють до читачів своєю невизначеністю, провокуючи їх інтерпретаційну винахідливість. З такого погляду “Під тихий вечір” для одних читачів може бути твором з гостро поставленими соціальними і національними питаннями, для інших – родинно-сімейною розповіддю з певною долею сентименталізму. Все залежить від читача, його художньо-естетичного досвіду, піддатливості поетикальній сугестії.

Своєрідність твору впливає із складної проблематики, композиції, конфліктів, системи персонажів.

Розглянемо особливості художнього часу і простору у творі. Фабульно-сюжетний час обіймає осінь-зиму одного року. А розширюється він на багато років завдяки історії доктора. Отже, оповідально-розповідний (нараційний) час значно ширший. Події, про які йдеться, відбулись давно, і лише тепер читач довідується про них з розповіді їх свідка та учасника. Художній час твору наповнений важливими подіями. Їх просторова осяжність різна. У тексті Б.Лепкий із погляду наратора візуально виділяє основні місця дії і перебування головних персонажів, будує хронотоп.

Одна із локальностей, де відбуваються події, – “веранда – вітальня – салони”. З точки зору сюжету і композиції тут відбуваються зустрічі, зав'язуються інтриги, настають розв'язки, тут, зрештою, що особливо важливо, відбуваються діалоги, які набувають виняткового значення з огляду на розкриття характерів, ідей, пристрастей героїв.

Саме образ будинку графині Христини служить немов переважаючою точкою для розгортання “сцен” у творі. Тут стикаються людські долі, вирішуються конфлікти. Інші події, які відбуваються далеко від цього місця, даються у формі повідомлення. Певне значення мають і місця в селі, житло Хмелинського, доктора, бальна зала у місті та ін.

Є у творі й моменти розбіжності художнього простору з місцем розгортання подій чи перебування персонажів. Це там і тоді, де і коли з допомогою засобів ретроспекції (снів, спогадів, згадок) читач увявно переноситься в інші місця, де синхронно або діахронно відбувається те, що має значення в житті персонажів або оповідача (наратора).

Таким чином, хронотоп дає істотний ґрунт для панорамного показу-зображення подій. Завдяки “особливому згущенню і конкретизації прикмет часу – часу людського життя, історичного часу – на певних ділянках простору” [1, 405] постає багатовимірний художній світ.

У літературно-художньому хронотопі час ущільнюється, згущується, стає художньо зримим, а простір втягується в рух часу, сюжету. Ці два виміри взаємопов'язані. З цього погляду твір “Під тихий вечір” надто промовистий і цікавий, бо своєю структурою інтригує читача, підтримує його увагу, стимулює інтерпретаційні зусилля.

У повісті-казці домінують дві пари головних героїв: доктор і графиня Христина, агроном Хмелинський і граф'янка Марія. Є ще багато персонажів другого плану та епізодичних постатей.

Своєрідним і складним є спосіб побудови твору. Його докладно простежив Р.Гром'як саме на фабульно-сюжетному плетиві тексту.

“Перший шар фабули – це розповідь літнього вже дідича Христині про те, що він пише повість про двох закоханих, які в силу обставин не змогли заснувати сім'ї: завадили власне станово-національні відмінності та забобони. Дідич мешкає по сусідству з Христиною, найжджає до неї на каву. Восени розгортає перед нею свій сюжет про... їхню молодість. Христина це розуміє, гра триває, вона вгадує давні події, що постають тепер як епізоди сюжету, дещо поправляє. Отже, маємо повість про писання повісті.

Прототипи обговорюють поведінку типів і так, власне, аналізують своє життя.

Другий шар фабули ґрунтується на спогадах про події, що відбувалися замолоду героїв у цьому ж будинку.

Третій шар фабули – авторська розповідь про події в селі, які відбуваються водночас і паралельно з розповіддю доктора, часом втягаючи головних героїв у свій вир” [2, 103].

Таким чином, жанрово-композиційна конструкція твору спрямована на активізацію уваги і пізнавальної діяльності читачів.

Цікавою є і нарративна стратегія автора. Практично кожен із персонажів повісті про щось розповідає. Простежимо це.

Починається твір великим діалогом між доктором і графінею. Потім доктор розказує історію. Одразу ж вона переривається його ж спогадами про кумедний випадок з життя героя. Суцільним текстом історія йде протягом двох перших розділів, перериваючись лише на уточнення графині, її запитання, чи побутові моменти.

У цьому уривку два наратори: перший – доктор, інший – особа, яка читачам розповідає оті усі відступи, які трапляються в історії доктора. Цей останній наратор нічим не видає себе – ні думками, ні коментарями.

У третьому розділі увагу читачів привертає інша пара – Марійка і Хмелинський. Історія доктора перервалася. Тим часом між персонажами ведеться діалог, який стосується національного аспекту повісті.

Спокійну нарацію перервало стихійне явище – повінь. У цій ситуації виявляються нові грані у характеристиках персонажів, зокрема в свідомості графині.

У розмовах доктора, декана, графині відбивається соціальний аспект теми, який стосується землі, ставлення до неї тих, хто володіє і хто її обробляє. Б.Лепкий “проблему прив’язаності людини до землі, співробітництва на ній різних за соціально-майновим статусом людей мотивував з допомогою навіть модної тоді теорії впливу на ментальність географічних факторів” [2, 104]. Письменник подавав таке гасло доктора: “Треба нам слухати мови землі. Хто її любить, цей легко зрозуміє тую мову і ще легше піде за нею” [3, 108].

Але читач вислухав одну сторону. Та графиня теж має що сказати. З її уст дізнаємося, які страждання вона пережила, але теж не могла пересилити себе і першою зізнатись у коханні.

Щасливо закінчуються і стосунки між граф’янкою Марійкою і агрономом Хмелинським. Власне, ніяких особливих розмов між ними не було. Читач здогадується про їх взаємну симпатію та любов лише з їхніх внутрішніх монологів і невласне прямої мови. У цій ситуації автор лише “задавав” певні натяки, а решту залишав на здогад реципієнтів.

Кожен з персонажів має не тільки статус соціального типу, а й людську долю. Кожен персонаж виконує свою функцію в структурі твору не стільки рисами характеру, скільки стосунками поміж собою, ролями в фабулі – сюжеті, навіть черговістю і способом появи і зникнення в полі зору читачів.

У дослідженні структури повісті крізь призму рецептивної поетики зросла питома вага і функція ритму. О.Чичерін слушно зауважив, що “для ритму прози вирішальне значення має не фонетичний, а семантичний лад художнього мовлення” [9, 170], бо він насамперед залежить від характеру, способу зображення рухомих предметів, явищ. В епічних прозових творах уже “зіставлення різних персонажів створює розмаїття ритмів роману” [9, 171].

Зміна предметів зображення, розповідь наратора про різних персонажів з урахуванням їхніх психологічних станів і особливостей натур зумовлює ритм мовлення на фонетичному, лексичному і синтаксичному рівнях. Тому розміщення наголошених і ненаголошених складів виконує у прозі службову роль, впливає на ритм, але не творить суті ритму. Звукопис ніби виявляє ритм для читача.

Уже звуковий лад навіть першої фрази, особливо періоду, епізоду художнього твору відповідно налаштовує реципієнта, ніби виконуючи роль камертона.

Простежимо це на прикладі початку повісті, де текстуалізована візія героїні:

“Дивилася на осінні листя.

Один впав їй на коліна.

“Вже листки з грабів облітають. Осінь... А який гарний!” – І пришпилила собі до груди. “Мабуть, до лица мені... Осінь...” [3, 5].

Починаючи читати твір, усією своєю суттю відчуваємо той подих осені. Він навіюється текстом, артикуляція якого інспірується алітераціями (с-ш), асонансами (а-о-у) і самою побудовою фраз. Вони стислі, лаконічні, подекуди обірвані й вербалізують, ословлюють образні асоціації: осінь – це пора року, коли все живе і не живе готується до відпочинку, сну. Вже не буде веселого співу птахів, розкішного буяння рослин. Усе налаштовує нас на спокій, який переважно притаманний старості. І справді у творі йдеться про людей, які “лише під тихий вечір, сповнені набутого життєвого досвіду, пройшовши калиновим мостом до поважного віку, зберігши в душі колишні

глибокі й щирі почуття, знаходять спільну мову” [6, 685]. Герої пережили гіркоту розлуки і тепер у своєрідній формі досягають помилки молодості.

Прикметною є і сама назва твору: “Під тихий вечір”. У статтях С.Шаха, Є.Ю.Пеленського назва пишеться з великих літер – “Під Тихий Вечір”. Очевидно, критики мали на увазі той останній вечір, яким закінчується повість, – Різдвяний, тобто “Тихий” у значенні “Святий вечір”. Та, на нашу думку, художня семантика назви впливає з тих обставин і ситуацій, які довелось пережити героям. Вони прожили життя, набули досвіду, порозумілися і “тихий вечір” для них – це останні роки їхнього життя, які проведуть разом. Саме на такому значенні акцентує і Ф.Погребенник.

Таким чином, навіть назва вказує на те, що ритм повісті-казки буде неквапливим, тихоплинним. Б.Лепкий майстерно контрапунктує спокій в діалогах, розповідях із певним динамічним рухом в подіях, які відбуваються з персонажами зараз, а не в минулому.

Певною мірою ритм твору відповідає плинові життя села і самих персонажів. Спокійна епічна нарація своїм ритмом начебто достосовується до об’єктивного ритму життя, але насправді пришвидшується вибірковістю, фрагментарністю розповіді і екскурсами наратора в пам’ять тих чи інших персонажів, в їхню свідомість, ретроспективним поглядом у минуле. Початки і закінчення розділів відзначають для читача межі фізичного часу, який, проте, вщерть виповнюється і переповнюється переживаннями героїв та їх спогадами, тому здається читачеві довшим. У структурі твору немає порушень причинно-наслідкових зв’язків між подіями. Навіть “коротенькі сценічні образки” (С.Шах), на які поділяються розділи, пов’язані між собою логікою розвитку подій.

Як і у кожному великому епічному творі, у повісті-казці “Під тихий вечір” відзначаємо прискорення історичного (і відповідно художнього) часу. Це, як правило, фрази, епічні штампи: “Минув рік”, але є інші позначення, пов’язані з природою: “зима кріпшала з дня на день”, або просто: “Чекали. Життя пливло як тиха ріка” [3, 221].

Звертає на себе увагу і прийом антиципації – “композиційного засобу, суть якого полягає в тому, що автор від імені оповідача чи ліричного героя (або в інший спосіб) подає інформацію, яка стосується наступних подій, мотивів, розвитку дії чи поведінки персонажів. Антиципаційну функцію виконують у творах зачини, заспіви, віщі знаки, сні пророцтва” [4, 49]. У повісті “Під тихий вечір” чимало випадків антиципації.

“Вечоріло, політав сніжок, над парком крякали ворони.

“Тю, навсіні! – казав візник на передніх саях, – не люблю, як вони мені крякають” [3, 235].

Був гарний, тихий вечір, ніщо не віщувало поганого. Ніщо, окрім крякання воронів. І мимоволі читач звертає на це увагу, тим паче, що через кілька сторінок прикрість стається – на панів нападають.

“Ваш герой мене дуже цікавить; я його ніби знаю...” – казала, всміхаючися, графиня” [3, 12].

І ще багато подібних тасмничих речень – натяків. Читач відчуває: щось не так, щось буде, і читає далі, прагнучи уявити, вгадати.

Автор свідомо “заклав” у структуру тексту такі мисленнєві операції кожного можливого потенційного читача, він “заадресував” йому художній прийом.

Отже, так збудована багатоплощинна, „камерна повість” завдяки рецептивно-нарративній стратегії тексту, музичному контрапунктиву в зіставленнях структурних рівнів твору неначе розтискає вузькі межі обсягу „повісті” і насправді виявляє чутливим читачам романне мислення автора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. лит., 1975. – 501 с.
2. Гром’як Р. Проблема національної асиміляції і творчість Б.Лепкого // Між сусідами. Альманах. – Вип. 8. – Краків: Фундація св. Володимира, 1998. – С. 98-106.
3. Лепкий Б. Під тихий вечір: Повість-казка // Лепкий Б. Твори: У 2-х т. – Т. 2. – К.: Наук. думка, 1997. – С. 5-300.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
5. Повернення Україні Богдана Лепкого. Кн. друга / Зібрав, упорядкував і видав д-р Роман Смик. – Чикаго – Україна: Б.в-ва, 1996. – 404 с.
6. Погребенник Ф.П. Післямова // Лепкий Б.С. Твори: У 2-х т. – Т. 1. – К.: Наук. думка, 1997. – С. 684-694.
7. Сивіцький М. Богдан Лепкий: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1993. – 254 с.
8. Франко І.Я. Збір. творів: У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1976-1986.
9. Чичерин А.В. Ритм образа: Стилистические проблемы. – М.: Сов. писатель, 1973. – 280 с.

УДК 82.091

*НАТАЛІЯ КУЧМА, доцент,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

ТИПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ ВИСТУПІВ | ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ ПЕРІОДИКИ | 20-30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ)

У статті розглядається типологія критичних виступів західноукраїнських літераторів різної ідеологічної орієнтації в період між Першою та Другою світовими війнами

Ключові слова: літературна критика, критерії оцінки художнього твору, літературно-критичні жанри.

В статье рассматривается типология критических выступлений западноукраинских литераторов разной идеологической ориентации в период между Первой и Второй мировыми войнами.

Ключевые слова: литературная критика, критерии оценки литературного произведения, литературно-критические жанры.

The article explains the typology of critical publications of west Ukraine writers of different ideological views within the period between the First and Second World Wars.

Key words: literary critique, fiction evaluation criteria, literary-critical genres.

Кількість і взаємостосунки періодичних видань і корпус різножанрових літературно-критичних публікацій в Галичині 20-30-х рр. ХХ ст. успадкували чимало традиційних для української критики прикмет і особливостей. Домінантою і перехідною з них було усвідомлення штучної роздвоєності народного організму і тяжіння до духовної єдності. Така тенденція чітко простежується вже у літературно-критичних виступах М. Максимовича, М. Костомарова, П. Куліша, діячів «Руської трійці», їх спадкоємців М. Климковича, Д. Тянячкевича, В. Шашкевича, а відтак М. Драгоманова, І. Франка, Лесі Українки, О. Маковея, М. Євшана – тобто найактивніших творців українського критицизму перед Першою світовою війною. Саме ця тенденція драматично загострилася у післявоєнний період у відокремленні Галичини від України, особливо після насильницького завершення в УРСР літературної дискусії 1925-1928 рр. У мисленні критиків постійно діяли парадигма «там» і «тут» як конструктивна опозиція, поняття «старшої» та «молодшої» генерацій як визначників перспективи і суб'єкта розвитку.

Таке зіставлення підсилювалося наявністю численної політичної еміграції. Показовою у цьому аспекті є, наприклад, логіка роздумів М. Шаповала в передових статтях журналу «Нова Україна», що виходив у Празі. З властивим революціонерам оптимізмом він у січні 1924 року писав: «Підрастає в селах, містечках і містах молоде покоління, що витрима ло удари лихоліття [...] Це покоління ось виходить на бій із старим українофільством» [2. – 1924. – Ч. 1. – С. 3]. Через два роки, визначаючи завдання української еміграції, М. Шаповал твердив: «Коли б еміграції в нас не було, то її треба було б створити. Бо без підготовки міжнародного світу до визнання України, не буде того визнання, коли вона вирветься з кайданів неволі [...]. Еміграція має виконати велику історичну задачу: підготувати європейську свідомість для включення України в міжнародне право тоді, коли на нашій землі постане наша Республіка» [2. – 1926. – Ч. 1-2. – С. 6]. На його думку, така еміграція повинна «бути вільною трибуною, з якої світ має чути правду про Україну, про її значення, про насильства над нею, про плани ворогів і, зрештою, про боротьбу і культурний зріст нашого народу» [2. – 1926. – Ч. 1-2. – С. 18].

Західноукраїнська літературна критика вже тоді це історичне завдання своїми засобами почала виконувати. «Європеїзм» як особливість діяльності та орієнтації М. Драгоманова, І. Франка,

Лесі Українки по-своєму продовжували ті автори, які пропагували зарубіжні літератури, з кращими їх надбаннями зіставляли твори українських письменників. Це мало місце в усіх журналах – від католицьких до комуністичних, але найгостріше виявлялося у статтях Д. Донцова і М. Рудницького, які полемізували між собою. Рацію, по суті, мав останній, але реальнішим за тих умов був-таки перший при всіх його парадоксах. Категорична теза М. Рудницького: «Інтернаціоналізм і націоналізм у літературі – дві доньки тої самої сухітничої мами: агітки. Знаємо її рідну бабку – загальнодоступну літературу з національно-суспільною тенденцією» (із статті «Європа і ми», якою відкривався варшавський журнал «Ми» [1. – 1933. – Ч. 1. – С. 4], звучала в умовах денационалізації українців доволі абстрактно, натомість орієнтаційно-конструктивну роль могли тоді виконувати такі його думки: «Нема у мистецькій творчості простих і гладких стежок... Нема одної, одноцільної та суцільної літератури... Література – різні індивідуальні досвіди вийняткових одиниць... Як довго наша література не бере безпосередньої участі у розвитку європейської, до цього часу важко нашим письменникам відчувати цю спільноту інтересів»⁵ [1. – 1933. – Ч. 1. – С. 10,11]. Уніфікаторські зусилля літературної критики в УРСР, яка домагалася реалізації засад одного творчого методу, переконливо відтінюють далекоглядність «естета» М. Рудницького, як і Є. - Ю. Пеленського з його гнучким розумінням новаторства молодшої генерації письменників. 1935 року він узагальнював: «Але «Захід» то не значить лише «нове», то значить теж традиція [...] Звертаючись на Захід, до Німеччини, Франції, Англії й Італії, ідемо останніми часами ще далі, до самих джерел європейської культури, до Еліни. І тут, на диво, віднаходимо соняшну Елладу на Україні, віднаходимо тисячі книжок, що нас безпосередньо в'яжуть з цим перводжерелом культури»⁶ [4, 5].

Обговорення проблеми орієнтації української літератури, розуміння становища і ролі України між Заходом і Сходом, українські літератори ще від квазидискусії 1873-1878 рр. не осмислювали так жорстко-альтернативно, як потрактували згодом це гасло М. Хвильового політичні догматики в СРСР. У 20-30-х рр. ХХ ст. всі західноукраїнські часописи згадували твори російських класиків, рецензували новодруки радянських письменників. Різниця, скажімо, між «Вікнами» і «Дзвонами» полягала в тому, що перші поступово зводили художній критерій російської літератури до політичного, тобто до ставлення митців до СРСР, до ідеї соціалізму, навіть до т. зв. здобутків реального соціалізму. Критики ж «Дзвонів» звертали увагу на духовність чи бездуховність, християнські етичні цінності чи аморальність літератури.

У цьому зв'язку галицькі критики не могли обминути проблеми ролі світогляду в творчості письменників і в критичному поцінуванні їхніх творів. Вона стояла і в центрі уваги марксистської критики, яка обговорювала її в межах альтернативи «всупереч» / «завдяки». Залежно від акцентів у цій опозиції розійшлися критики «Вікон», дискутуючи проблему ідейності і тенденційності в художній літературі (К. Яран, В. Шаян, з одного боку, С. Тудор – з другого). Апологічність жорстких протиставлень виявлялася в умовах відсутності політичного тиску саме в Галичині. Типовою у цьому аспекті є позиція Є. - Ю. Пеленського. Підкреслюючи «питому вагу світогляду поета, як одного з важливих факторів творчості», він міркував так: «Якщо світогляд, все одно націоналістичний чи комуністичний, є справді чимось глибоким у поета, то – дарма, що це перш за все політичний світогляд, – він відбивається у творчості. В малих поетів це видно лише у... доборі тем і суспільницьких тенденцій. В більших це помітне на ідеї твору.

Все ж розділ на націоналістів і католиків – штучний. Оба світогляди не виключають себе, але, навпаки, входять один в одного, хоч, очевидно, далеко не без решти. Зате треба підкреслити різницю між ідеалізмом націоналістичного світогляду й матеріалізмом комуністичного.

Все ж і одні і другі ставляться до життя і літературного матеріалу активно. Багато з них відчуває дуже сильно суспільну роль літератури, зокрема в формуванні світогляду, в першу чергу так сильно підкреслюваних нині чуттєвих і волевих складників душі» [4, 6-7]. З цих проблем виступали такі різні за способом мислення літератори, як Б. -І. Антонич, М. Гнатишак, Р. Кувчинський, Д. Донцов, М. Рудницький, С. Тудор, але тон і наслідки дискусії були іншими, ніж у СРСР: демократизм і тоталітаризм політичних систем давалися взнаки, що відразу виявилось і в Галичині після вересня 1939 року, особливо наочно на «еволюції» М. Рудницького, на долі Я. Галана та ін.

Стан і функціонування літературної критики в Західній Україні 20-30-х років ХХ століття увиразнив ще одну типологічну тенденцію, яка діяла як закономірність. Йдеться про постійне самоосмислення критикою своєї суті, призначення, власного методу і критеріїв. Як відомо, вже на сторінках перших українських журналів, які виходили в Харкові на початку ХІХ століття, знаходимо як передруки, так і оригінальні матеріали про критику. Приділяла цій проблемі значну увагу «Основа» (стаття П. Куліша «Характер і задача української критики»). Теорією літературної

критики регулярно займався І. Франко. Якщо при цьому взяти до уваги російські, польські, англійські, німецькі, французькі джерела XIX – першої половини XX століть, то складається враження, що про суть і завдання літературної критики сказано все чи майже все. Однак в умовах Другої Речіпосполитої всі польські часописи час від часу (проте постійно) повертаються до цих питань. Українськомовні також. У них бачимо і передруки, і узагальнення чужого досвіду, і власні роздуми. Слово в дискусіях про критику брали комуністи, націоналісти, католики, естети. Поляки, українці та євреї. Кожен з них враховував стилеві розмаїття літератури в Європі, взаємодію напрямів, теоретичні пошуки, філософські пропозиції. М. Рудницький розглядав думки про критику багатьох мислителів («Між ідеєю і формою»), друкувався в польськомовній пресі з питань українського театру й літератури; представник «Молодої Польщі» О. Ортвін, що постійно жив і працював у Львові, підхопив нові ідеї Р.Інгардена, досліджував методологічні проблеми критики, наслідки публікував в газеті «Lwów literacki» [№ 1, 7] і в українському часописі «Назустріч». На сторінках львівського ліволіберального часопису «Sygnały» з'явився ряд статей під промовистими назвами «Wartość dzieła literackiego» [№ 28]; «Dzieło literackie» [№ 32]; «Dialektyka prądu literackiego» [№ 33]; «Nota do krytyków» [№ 59]; «Krytyka czystej formy» [№ 63]. У цьому ж часописі побачили світ статті Б.-І.Антонича «Поезія по цей бік барикади» [3] і С.Тудора «Про зустрічі з книжками» [7].

У цих та інших публікаціях поставлено ряд важливих проблем і накреслено шляхи їх розв'язання. Зокрема, знову зачеплено ту, якої торкалися свого часу І. Франко (1898), О. Білецький (1922), – відомої нині як проблема «рецептивного естетика». Тоді ж говорили про роль читача у творчому акті письменника і в історико-літературному процесі. С. Тудор у згаданій статті писав: «Кожна така зустріч (з книжками. – Н.К.) – це зіткнення двох біографій, двох історій сердець: серця митця і читачького серця. Зустріч двох життєвих шляхів. На перехресті цих двох шляхів вибухає те, що називаємо твором мистецтва» [7. – № 69. – С. 4]. Відкидаючи суб'єктивізм у критиці, автор вказував на ті методологічні засади дослідження взаємодії автора й адресата, в яких можна знайти «об'єктивний шлях» до наукової критики, що, на його погляд, тоді чекала ще «нового Колумба».

Поточна журнально-газетна критика зачіпала ці питання чисто практично, на підставі власного досвіду, йдучи за логікою публічного виступу в певній ситуації. Тому, очевидно, ніхто з тодішніх критиків безпосередньо не посилався на працю І. Франка «Із секретів поетичної творчості», написану спеціально для критиків, де подібні питання присутньо аналізувалися. Але коли йдеться про типологію основних тенденцій критичних виступів, то суголосність роздумів тодішніх критиків (Л. Білецький, П. Богацький, М. Гнатишак, Є. -Ю. Пеленський) з ідеями О. Потєбні, І. Франка, О. Білецького в Україні; Е. Еннекена, А. Бергсона у Франції; С. Бжозовського, К. Іржиковського в Польщі; Д. Овсянико-Куликовського, А. Луначарського, О. Горнфельда в Росії тощо очевидна. Проілюструємо цей висновок двома прикладами. Перший беремо з книжки М. Рудницького «Між ідеєю і формою» (1932), другий – з огляду Є. -Ю. Пеленського (1935). Враховуючи гетерогенність літературного процесу, конкретність естетичної комунікації, М. Рудницький писав: «Більшість усіх непорозуміння у критиці пливе з того природного явища, що читачі і критик не вживають тої самої оцінки супроти письменника і його твору ... У літературах існує природний поділ функцій, що зменшує це непорозуміння. Публіка, що шукає в книжках розривки, сенсації або акомпанементу до своїх політично-суспільних пересвідчень, має для заспокоєння цих потреб окремі видавництва, журнали і окремих критиків, яких, зрештою, і так не читає, бо знавців літератури не потребує» [3, 26]. Диференціація західноукраїнських часописів бодай якоюсь мірою достосовувалася до розмаїття читацьких смаків різнотипної публіки. Натомість в УРСР після 1932-1934 рр. зосередження літературної критики переважно на сторінках єдиного спеціального журналу «Критика» («За марксо-ленінську критику») і кількох літературно-мистецьких часописах суперечило цій закономірності.

Є. -Ю. Пеленський у роздумах про «сучасність» як напрямну для огляду літературної продукції різних родів і жанрів за п'ять років (1930-1935) наголошував: «Сучасний читач (і однаково мистець) цікавляться перш за все сучасною поезією. Один і другий тужать за новим мітом сучасности, за його виявом. Поет хоче іти з течією, хоче найти нові образи, в які закликав би духа сучасности, читач – маю на думці модерного, цебто якнайбільш творчого читача – хоче відшифрувати духа доби передовсім зі сторінок збірки лірики, роману чи драми.

Синтеза сучасности утруднена, звичайно кажучи, браком історичної перспективи. Все ж тут і там іноді помічується, що деякі факти тісніше зв'язані з традицією, деякі начебто тривкіші, мають тенденцію перетривати сучасний мент. Вони формують сучасність. Бо сучасністю називають таку форму існування, що носить у собі почини нового, отже, є засобом творчої енергії життя [...] Боро-

тбу за нові форми можна б назвати синтезою сучасности, але не слід при цьому забувати, що якраз одною з головних ціх сучасности є її різноманітність (підкреслення наше. – Н.К.) [4, 3-4].

Визнання обома критиками різноманітності сучасности, в тім числі різних індивідуальних стилів, мистецьких напрямів, груп читачів, видавців і критиків є підставою для нормального функціонування літературного життя, для прийняття різнотипної літературно-критичної діяльності, яка практично виливається в різні жанрові форми і стильові відмінності.

У 20-ті роки ХХ ст. після експансії суб'єктивізму, в атмосфері численних формальних експериментів, увага галицьких українських критиків, як і їх польських сучасників, під впливом реакції на вульгарний соціологізм пролеткультівців, зосереджувалася на літературному творі, його структурі у стосунку до автора і позатекстової реальності. Цей акцент добре передає цикл статей В. Петшака «Про перспективи літературної критики». Його головна теза така: «Літературна критика не є спілкування з авторами, в стосунках критика з письменником не йдеться про переконання автора. Предметом критики є завжди сам твір, судження і сугестії, які піддає літературний твір» [5, 35]. І далі: «Завданням критика є відшукання в літературному творі етичних візій, а відтак на дальшому плані – обговорення художності твору [...]. Якщо література є сумління народу, то критика – це совість художньої літератури» [5, 36-37].

Така позиція, обстоювана в кінці 30-х років, нагадує твердження І. Франка 1898 року: «політичні, соціальні, релігійні ідеї, властиво, не належать до літературної критики, дискутувати їх треба з спеціальною для кожної науковою підготовкою. Вона може бути у літературного критика, та її може й не бути...» [8. – Т. 31. – С. 53]. Але Франко доводив далі, що критик має стежити, як письменник «способами, які дає йому поетична техніка», розширює духовний світ читача. 1900 року І. Франко твердив, що коли митець і «кладе собі які завдання, то вони з а в с і г д и лежать у обсягу психічного і морального життя» (виділено Франком. – Н.К.) [8. – Т. 33. – С. 7]. І це завдання письменник виконує «укладаючи» свій твір. Критик без аналізу цього «укладу» (тобто композиції, цілісної структури тексту) не осягне авторського задуму.

Практичний досвід літературних критиків означеного періоду, тодішні дискусії з приводу завдань критики взагалі давали матеріал для висновку про неможливість уніфікації літературно-критичної діяльності, яка мала (попри все її розмаїття) два вектори. Їх тоді представляли Д. Донцов і М. Рудницький. Проміжним напрямком був той, який утверджували М. Гнатишак і Г. Лужницький. Виділені Є.-Ю. Пеленським 1935 року напрямні в тодішній західноукраїнській літературній критиці в принципі, в найістотнішому методологічному підході до критики, вкладаються в концепцію «двох стилів літературної критики» Ю. Шевельова: «критики наглядю» і «критики вглядю» [9], яку він обґрунтував з погляду історичної ретроспекції і своєї сучасності (40-і роки ХХ століття).

Типологічний статус має і питання про використання в критиці 20-30-х рр. ХХ століття критеріїв оцінки художніх явищ. Воно, як відомо, похідне від трактування суті і функцій літературної критики. Соціологічні, психологічні, гносеологічні та естетичні (власне, художньо-формальні) аспекти проблеми критеріїв, якщо їх розглядати окремо, приводять, як показує теорія літературної критики, до значних деформацій в літературно-мистецькому житті. Широко вживані в українській літературній критиці терміносполуки «художня правда», «народність», «пластичність, багатогранність характеру», «гармонійність композиції», «стильова єдність», «багатство мови» тощо склалися чи утвердилися як критерії оцінки художності літератури в епоху реалізму. Їх вагу і самодостатність серйозно підважили модерністські стильові течії. Літературна критика в Галичині аналізованого періоду якоїсь значної уваги формальним експериментам письменників, як це було в інших країнах та й в Східній Україні 20-х років, не приділяла, хоч постійно їх враховувала. В однозначному «небаченні» формалізму, як правило, сходилися націоналістична, комуністична і католицька критика. Естетська займала позицію або аналітично-відсторонену, виходячи з засади цілковитої свободи творчості, із концепцій «філософії життя», або активно-волонтаристську, творчу.

Показовою щодо розважливо аналітичного ставлення до новітніх пошуків і художніх експериментів є позиція одного з критиків, який працював свого часу в журналі «Українська хата», – П. Богацького. Опинившись в еміграції, він мав можливість глибше ознайомитися з мистецьким життям Заходу і відповідними теоріями. Його стаття-монографія «Сучасний стан світового мистецтва», яка друкувалася протягом 1923 року в журналі «Нова Україна», оперує колосальним матеріалом (назви нових творів, течій, цитування численних праць і т. ін.) з зарубіжної культури, на фоні якого розглядається в ній український досвід – митців слова і літературознавців з особливою увагою до концепції О. Потебні, розвинутої О. Білецьким. П. Богацький в позірному хаосі літературно-мистецького життя 20-х років не побачив якоїсь загрозливої кризи, зробивши оптимісти-

чний висновок: «...все це нове є наслідок нового високого розуміння законів вільної людської діяльності і «нове сьогодні» є наступником, законним, кінцевим наступником «старого вчора» і попередником ще новішого завтра... [2. – 1923. – № 12. – С. 145].

Цей приклад свідчить про реальну проблему, з якою зіткнулися критики, – про необхідність модифікації системи критеріїв і добору (чи створення) таких, з допомогою яких можна було б зрозуміти, описати і відповідно оцінити нові явища в мистецтві.

Отже, літературна критика перехідного (у сенсі зміни літературних напрямів і руйнування зужитих естетичних канонів) періоду була змушена не стільки виказувати «напрямні», скільки, прогнозуючи розвиток мистецтва, виявляти готовність і здатність до саморозвитку й оновлення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. «Ми». – Варшава, 1933-1939.
2. «Нова Україна». – Прага, 1922-1928.
3. «Нові шляхи». – Львів, 1929-1932.
4. Пеленський Є.-Ю. Сучасне західньо-українське письменство. Огляд за 1930-1935 рр. – Львів, 1935. – 59 с.
5. Pietrzak W. Miscellanea krytyczne. – Warszawa, PAX, 1957. – 371 s.
6. Рудницький М. Між ідеєю і формою. – Львів, 1932. – 240 с.
7. Тудор С. Література Західної України за 20 років // Тудор С.Й. Твори: Поезії, оповідання, повісті, критика й публіцистика. – К.: Дніпро, 1982. – С. 485-489.
8. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1976-1986.
9. Шерех Ю. Два стилі літературної критики // Не для дітей. Літературно-критичні статті й есеї. – Нью-Йорк, 1964. – С. 404-414.

УДК – 070:316.773

*ОКСАНА КУШНІР, асистент,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ “ДУКЛЯ” (ПРЯШІВ, 1953–2004 РР.)

У публікації окреслено проблеми становлення і розвитку критичного дискурсу журналу “Дукля” за 1953-2004 роки. Досліджено специфіку літературно-критичного мислення авторів часопису з урахуванням специфіки українського літературного процесу у Словаччині.
Ключові слова: літературний процес, літературна критика, художня література.

В публикации выделены проблемы создания и развития критического дискурса в журнале “Дукля” на протяжении 1953-2004 годов. Изучены особенности литературно-критического мышления авторов издания в связи со спецификой украинского литературного процесса в Словакии.
Ключевые слова: литературный процесс, литературная критика, художественная литература.

The problems of the establishment and development of critical discourse of Duklya journal during 1953–2004 years are outlined in the article. The specificity of the author’s literary-critical reflection with the accounting of the peculiarities of the Ukrainian literary process in Slovakia are investigated.
Key words: literary process, literary criticism, artistic literature.

Факт існування літературної критики з моменту зародження художньої літератури обумовлює незаперечне значення критичної діяльності для розвитку мистецтва слова. Літературна критика – вагома й органічна частина літературного процесу, оскільки, відповідно до своєї природи, об’єкта дослідження, основних функцій, властивостей, вона впливає на кожну з ланок мистецької творчості: дійсність – письменник – твір – читач – дійсність. Між літературною критикою і художньою літературою діалектичне відношення: критика впливає на розвиток літератури, сприяє наближенню її до читача, а художня література стимулює критичні дослідження [5, 68].

Український літературний процес у Чехо-Словаччині після 1945 року був формований слабкими літературними традиціями Закарпаття, мізерними задатками таланту у більшості авторів, неестетичним розумінням специфіки, ваги і значення художньої літератури, неіснуванням, а пізніше – невимогливістю літературної критики до художньої творчості. До того ж всеохопний позалітературний чинник – розуміння літератури як “частини загальнопролетарської справи”, як ілюстрації до партійних гасел і настанов [2, 195-196]. Відтак післявоєнна літературна критика словацьких українців задовольнялась самим фактом існування (чи виникнення) української художньої літератури в Чехо-Словаччині, зафіксованим у численних повідомленнях, анотаціях, поверхових рецензіях.

Такий розвиток літературної критики безпосередньо визначався станом української преси країни. Загально відомо, що критика здійснює свої функції, реально впливає на читачів і художню творчість лише тоді, коли вона “є складовою системи духовних комунікацій суспільства” [16, 42], у даному випадку національної меншини, тобто коли матеріалізується на сторінках літературної періодики. Рівень літературної критики визначає рівень літературної періодики, а літературна періодика формує літературну критику.

Становлення і розвиток критичної гілки в українському літературному процесі Чехо-Словаччини пов’язане з виникненням і функціонуванням журналу “Дукля” [9]. Отже, **актуальність** дослідження зумовлена тим, що часопис “Дукля” як єдиний літературний та літературознавчий друкований орган словацьких українців з другої половини ХХ століття став центром розвитку української літературно-критичної думки на Пряшівщині.

Зважаючи на поодинокі зацікавлення українських та чехо-словацьких науковців заявленою проблемою (Ю. Бача [2], О. Зілинський [10], О. Рудловчак [15]), **методологічно основу** для вивчення теми формують праці теоретиків літературної критики: Баранова В.І., Бочарова А.Г., Суровцева Ю.І. [1; 16], Борєва Ю. [3], Брюховецького В.С. [4], Гром'яка Р.Т. [6; 7], Кучми Н.З. [12], Моторнюка І. [14] та інших.

Видавці часопису “Дукля”, формуючи критичний відділ часопису, керувалися власним розумінням естетичних проблем, суті літератури та її значення у суспільстві, а також рівнем духовної культури свого часу, що в умовах національної меншини залежав передусім від суспільно-політичних та історичних обставин життя етнічної спільноти. У зв'язку з цим процес розвитку літературної критики видання не був однорідний та рівнозначний.

Відтак, **метою** даного дослідження є простежити розвиток літературно-критичного мислення словацьких українців на сторінках журналу “Дукля” відповідно до динаміки півстолітнього загальнолітературного життя громади.

На початку 1950-х для літератури словацьких українців, яка щойно виникала, критика повинна була стати “керманичем” (І. Франко), регулятором і дослідником. Силою власного мислення вона мала б продовжити і розвинути думки, висловлені в художній творчості, розкрити для неї широкі горизонти у суспільній свідомості; мала б бути максимально об'єктивною, узагальненою, автономною діяльністю, із філософським підґрунтям, чітко окресленою системою критеріїв і завдань до оцінки літературних явищ [9. – 1965. – № 3. – С. 1-3]. Натомість літературна критика перших трьох років існування альманаху “Дукля” відставала від художньої практики і не була спроможна її осмислити й гідно оцінити, виступала лише реєстратором літературних фактів у численних бібліографічних замітках, анотаціях-повідомленнях про вихід з друку нової книжки, про її тему, авторський задум і короткий зміст.

Таку ситуацію зумовили як низький рівень художньої творчості – безпосереднього об'єкта критичного аналізу, так і відсутність групи кваліфікованих критиків. Принагідні міні-рецензії, рідше звичайні журнальні рецензії писали Ф. Ковач, І. Волощук, А. Шлепецький, М. Мольнар, які, під впливом радянського авторитетного розуміння літератури як “художньої” ілюстрації партійних гасел і постанов, по-школярськи копіювали і радянську догматичну критику. Максимум зусиль спрямовували на переповідання змісту й оцінювання творів за їх прикладним значенням і т. зв. “політичними” вартостями (рівень суспільної заангажованості автора, “актуальна тематика”, чи твір “вірно відбиває дійсність”, чи є в ньому “типовість”, яка його виховна роль, риторика всеохоплюючого прославлення й урочистості, пафосне декларування абсолютного щастя і гармонії) [13, 95].

Продукуючи таким чином публіцистичний вектор критики [14], рецензенти майже не звертали уваги на формально-художні пошуки письменників, стильову специфіку творів, їх місце у загальноукраїнському й чехо-словацькому літературних процесах. Тому аргументація оцінок була неглибокою, однобічною, а відтак – непереконаливою.

Цей пласт критичного доробку “Дуклі” складали передусім виступи радянських “поціновувачів” пражської літератури, часто передруковані з радянських джерел. З них виділяється публікація О. Микитенка “Результати перших спроб” про творчість Ф. Іванчова [9. – 1956. – № 1. – С. 140-152], яка засвідчила початок літературознавчого аналізу творчості українських письменників Чехо-Словащини.

Така критика “благословляє” до друку на сторінках “Дуклі” багато “псевдолітератури” дуже низької художньої вартості: панегіричні ліричні вірші на патріотичну й соціальну тему, оповідання, нариси, публіцистичні статті про трагізм війни й мирні будні розбудови “соціалістичного суспільства”, про соціальні перетворення й конфлікти на селі. Це дало підстави О. Зілинському окреслити роль альманаху на цьому етапі франківським визначенням “заїжджа корчма” [9. – 1965. – № 2. – С. 99], до якої прибиваються однотипні, безликі твори авторів-початківців. Тому у перші роки функціонування альманаху немає підстав говорити про існування на його сторінках літературної критики як повноцінної галузі науки про літературу.

Більш-менш глибокі критичні розвідки про українське письменство Словащини з'являються в “Дуклі” одразу після XX з'їзду КПРС (1956), який зініціював активний процес формування місцевої літературної критики. У наступні кілька років в оглядових замітках, відгуках, рецензіях Ф. Ковача [9. – 1957. – № 2], В. Хоми [9. – 1957. – № 3; 1958. – № 4], Ю. Бачі [9. – 1957. – № 3], І. Волощука [9. – 1958. – № 2, 3, 4], І. Мадинського [9. – 1959. – № 2] формується нове розуміння специфіки і завдань критики, закладаються основи критичних традицій, на які можна буде опертися дослідникам і молодим літераторам. “Вопрос повышения идейного и художественного уровня литературы, – писал І. Волощук, – это вопрос также литературной науки и литературной критики

и не в последней мере вопрос всей общественности. Литература – это общественное дело” [9. – 1958. – № 4. – С. 5].

Тогочасна дуклянська критика значно випередила художню практику й висунула цілий ряд нових вимог до авторів і критеріїв літературних творів. Передусім домінування естетичного розуміння літератури підняло питання рівня її художності, сприяло якісному зростанню мистецького відображення світу, на зміну ілюстративності та схематизму розповіді, загальних персонажів пропонувалися правдиві суспільні типи, які живуть і діють у конкретних історичних умовах, відтворення всебічного розвитку їхніх характерів, робився акцент на індивідуальному стилі автора, його формальних пошуках.

Нове розуміння суті літератури породило кардинально інший підхід до оцінки художніх творів. Найбільшим досягненням української літературно-критичної думки Чехо-Словащини кінця 50-х – 60-х років минулого століття стала нова система критеріїв пражського письменства – високих, максимально об’єктивних, вимогливих, єдиних для всіх літературних явищ. Вже у 1958 році І. Волошук у виступі на конференції про місцеву українську літературу підкреслив: “Некоторые читатели и даже писатели, в числе первых и я, считали, что наша литература молода, что писатели и поэты почти все новички на литературном поприще, а, следовательно, нечего к ней предъявлять больших претензий, нужно найти мерку – малую, местную, областную мерку, с приложением которой и малая литература может показаться великой. Но как показалось, от такой мерки не выиграли ни читатели, ни писатели, ни самая литература.

У нас же... вышло так, что, скажем, Зозуляк старался писать лучше Лазорика, Лазарик – лучше Зозуляка, а Мацынский – лучше их обоих и стрелка роста замыкалась в круг. Поэтому, – заявив Волошук, – я хотел бы применить к ней (к лирике – О. К.) такую мерку, какую мы применяем к лучшим представителям советской украинской и чехо-словацкой поэзии” [9. – 1958. – № 3. – С. 77-78].

1960-ті роки остаточно звільнили пражське письменство від засилля “місцевих критеріїв”, у яких насправді були “заховані примітивізм, провінціалізм, вузьке утилітарно-функціональне розуміння завдань художньої літератури, старе розуміння виховної функції літератури, ігноранція її специфіки як мистецтва”, – і закріпили, за словами Ю. Бачі, міцні позиції літературознавчих критеріїв, чинних на терені всієї словесності [9. – 1990. – № 4. – С. 41]. Художні твори схвалювалися за їх естетичні, мистецькі вартості, які впливали з іманентних закономірностей літератури як мистецтва слова.

Тоді на сторінках журналу “Дукля” формується професійна літературна критика – вперше розгортається дискусія, де у співставленні народжуються справжні мистецькі вартості, які сприяють зростанню естетичного смаку авторів та читачів, регулюють творчий процес і активно впливають на суспільно-політичне, культурне, моральне життя української спільноти. У рецензіях, полемічних виступах (н-д, навколо роману М. Шмайди “Тріщять криги” [9. – 1958. – № 4]), проблемних оглядах, публіцистично гострих аналітичних статтях А. Червеняка [9. – 1964. – № 1; 1965. – № 2], В. Хоми [9. – 1961. – № 3, 4; 1965. – № 2, 4; 1967. – № 1], І. Мацинського [9. – 1964. – № 4, 5; 1965. – № 1], Ф. Гондора [9. – 1963. – № 1, 4], М. Гиряка [9. – 1960. – № 4], М. Мольнара [9. – 1964. – № 2, 4], Ю. Бачі [9. – 1961. – № 1, 4; 1964. – № 3; 1965. – № 1, 5], О. Зілінського [9. – 1965. – № 2, 3; 1966. – № 4; 1968. – № 1] окреслюється нове розуміння специфіки й суспільного значення художньої літератури, питання теорії відображення й художньої правди, її зв’язку з життям, переоцінюються поняття народності й національності в мистецтві, переборюється тенденція до регіональної замкнутості, подаються нові шляхи творчого переосмислення власних традицій, засвоєння здобутків загальноукраїнської та світової культури.

Зміна мистецьких орієнтирів, що супроводжувалася об’єктивними оцінками з пера літературних критиків, сприяла появі в “Дуклі” протягом 1960-х високохудожніх зразків творчості Є. Бісс, І. Мацинського, С. Гостиняка, В. Гренджі-Донського, М. Шмайди, Ф. Лазорика, Ю. Бороліча, Ф. Іванчова, Й. Шелепця, Й. Збіглека, В. Дацея, І. Галайди. Можливо, й не всі твори відзначалися винятковими художніми вартостями, але вирізнялися прагненням глибоко проникати у складність життя й людських відносин, відтворювати внутрішній світ персонажів, всебічно розкривати динамічний розвиток їхніх характерів у майстерних, естетично яскравих образах.

Бурхливий розвиток критичної думки не тільки активно впливав на художню практику, а й закладав основи теорії літературної критики. Теоретичні пошуки О. Зілінського, В. Хоми, Ю. Бачі ґрунтувалися передусім на розумінні специфічної природи і завдань художньої критики, засад її функціонування. Це обґрунтовувало необхідність заглиблення у теорію і психологію творчості, які в умовах національної меншини акумулювалися в публіцистичну критику.

У часописі “Дукля” велися численні дискусії про основні моменти літературної критики: її

місце в літературному процесі, позиції критика при ідеологічній заангажованості та естетичній світоглядній парадигмі, критерії оцінювання. Основні норми критики як автономної області літературної творчості, в основі якої вміння бачити й інтерпретувати глибинне значення одиничних явищ, окреслив О. Зілинський у статті “Якою має бути критика?” [9. – 1965. – № 3]. Підкресливши важливість критики в епоху змін, шукання нового шляху мистецького поступу, цінність усіх критичних різновидів (рекомендації, коментаря, догматичного й літературно-історичного), автор виділяє найбільшу необхідність у “критиці-паралельній творчості”, яка “продовжує й розвиває, переносячи на інший ґрунт, думки, висловлені в художній літературі, доповнює й модифікує їх силою власного мислення” [9. – 1965. – № 3. – С. 1]. Як “творче мислення”, в результаті якого створюється “логічний синтез” художніх образів та логічних ідей, така критика мислилась здатною стимулювати і корегувати літературний процес завдяки своїй відкритості до мистецьких вартостей інших народів, їх об’єктивній оцінці і трансформації з огляду на місцевий ґрунт. Способом існування такої критики уявлявся “процес”, який творять “хоч двоє людей з різною концепцією оцінки цілого комплексу літературних явищ...” [9. – 1965. – № 3. – С. 3]. О. Зілинський вважав дискусію адекватним способом існування критики. На його думку, тільки різність поглядів, дисонування критичних голосів формулюють справжні вартості окремих творів, з яких формується індивідуальний образ письменника.

Сформульовані О. Зілинським положення розвитку літературної критики глибше розглянуті у пізніших працях: О. Зілинський у проблемно-оглядовій статті “Досягнення й перспективи нашої літературної критики” [9. – 1966. – № 4] виявляє рівень практичної реалізації нових вимог до критики, простежує формування її діалектичного струменя у процесі взаємозв’язку об’єктивних літературознавчих критеріїв та суб’єктивних інтерпретацій; В. Хома у статті “Чи потрібно дискутувати” [9. – 1967. – № 1] полемізує з О. Зілинським щодо критеріїв оцінки творів, з А. Червняком щодо засобів красного письменства і критики як окремих видів літературної діяльності, підкреслює роль критики у взаєминах літератури й читача; Ю. Бача в доповідях “Критику – на вищий рівень” [9. – 1990. – № 4], “Не лише автор, але й літературна критика має свої права та обов’язки!” [9. – 1995. – № 1] простежує панораму літературно-критичних метаморфоз 60-х-поч. 90-х років стосовно ключової проблеми критеріїв оцінки творів, формулює необхідність нової історії літератури, яка повинна ґрунтуватися на справжніх, художньо-естетичних досягненнях, виділених критикою з контексту поточного літературного розвитку.

Вторгнення у 1968 році у Чехо-Словаччину радянських військ зруйнувало відрадіні тенденції оновлення культурно-національного життя української громадськості, повернуло його на одне, а то й два десятиліття назад. З літературного процесу були вилучені кращі його представники, позбавлені роботи І. Мацинський, М. Мушинка, Ю. Бача, В. Дачей, Й. Шелепець, М. Шмайда, С. Макара та інші. На арені літературного розвитку головні позиції посіли І. Прокіпчак, В. Зозуляк, М. Роман, які активно продукували художньо безвартісні тексти, з бідною творчою уявою, схематичними сюжетами, стереотипними персонажами, зате на “актуальну” тему.

Широку дорогу до громадськості таким творам відкривала тогочасна літературна критика, яка й далі розвивалася передусім на сторінках “Дуклі”. Літературно-критичні метаморфози 1970-х–1980-х років звели нанівець усі попередні досягнення і що найгірше, – відступили від “справжніх художніх критеріїв”. На думку Ю. Бачі, “навіть відкинення усіх найактивніших представників літератури з літературного життя на повних 10 чи й більше років не призвело б до тих втрат, до яких дійшло з втратою критеріїв...” [9. – 1990. – № 4. – С. 41]. Місцева критика знову повернулася в лоно публіцистики: керувалася ідеологемою “ідейності” в розумінні літератури, а свою функцію зводила до поблажливої опіки (“щоб когось не образити”) оспівувачів партійних рішень [9. – 1995. – № 1. – С. 24]. До того ж, виступаючи своєрідним містком між реальністю і художнім світом, вживаючи промистецьки завуальовані гасла й ідеї, критики журналу “Дукля” насправді проводили радянські теоретичні настанови, вважаючи своєю метою впливати на свідомість читачів, виховувати “нову” людину – будівника соціалістичного суспільства.

Тогочасну літературну критику часопису творили Ф. Ковач [1987. – № 3], М. Роман [1984. – № 1; 1985. – № 3, 5; 1987. – № 2; 1988. – № 4, 6]. В. Поп [1986. – № 2] та інші. Їм належать поверхові рецензії-анотації на окремі видання та оглядові праці про життя і творчість письменників, у яких критичний аналіз знову зводився до висвітлення місцевої тематики й суспільної проблематики, поцінування художніх творів за т. зв. місцевими критеріями, з опорою на провінційність літератури чехо-словацьких українців. Основну увагу було зосереджено на суспільно-політичній заангажованості, на консолідації літературного процесу, а не на розвитку задатків естетичного мислення та художнього зображення обраної теми. У журналі не розгорталась дискусія щодо проблем розвитку всього українського літературного процесу чи літературного

життя українців Пряшівщини, полеміка про художню вартість та особливості певних творів, майстерність окремих авторів.

У результаті – двадцять років бездіяльності й застою в українському літературному житті, наслідки яких ще довго давали про себе знати після “празької весни” 1989 року. Протягом останнього десятиліття минулого віку й до сьогодні українська літературна громадськість Словаччини намагається переглянути, очистити, по-новому прочитати критичну спадщину.

Критичне мислення часопису модифікується у ХХІ столітті, коли першочерговим завданням критиків надалі залишається належна оцінка дотеперішнього письменницького доробку словацьких українців, для чого передусім переформулюється система мистецьких критеріїв. За словами Ю. Бачі, сучасна критика “мусить остаточно розібратися в своїх критеріях і завданнях по оцінці нашої літератури” [9. – 1995. – № 1. – С. 24]. Відтак, взявши за основу все позитивне з 1960-х років, такі сучасні провідні критики, як Ю. Бача [1990 – № 4; 1995. – № 1], І. Галайда [1991. – № 2; 1992. – № 6], М. Мушинка [1990. – № 5; 1993. – № 1], М. Неврлий [1992. – № 1, 2; 1995. – № 5], В. Хома [1990 – № 5; 1995. – № 5; 1996. – № 5], прагнуть найперше окреслити систему своїх критеріїв і завдань щодо оцінки літературних явищ.

Таким чином, понад 50 років критичний відділ часопису “Дукля” репрезентували різні з точки зору рівня професійної майстерності та ідейно-естетичних позицій постаті: Ю. Бача, І. Волощук, І. Галайда, М. Гиряк, Ф. Гондор, М. Ілюк, О. Зілінський, Ф. Ковач, В. Коман, В. Копчак, І. Мацинський, М. Роман, Ю. Хома, А. Червеняк, А. Шлепецький та інші. У текстах різних жанрів вони представляли величезний спектр поглядів на специфіку мистецтва слова, його зв’язок з життям, роль і місце у суспільстві, своєрідність української літератури Словаччини, її ідейно-тематичне й жанрово-стильове розмаїття, перспективи подальшого розвитку, ставили нові вимоги щодо літературних критеріїв і тим самим сформували українську літературну критику (ширше – літературознавство) Словаччини. Розмах і наполегливість критичного мислення вказали на його актуальність не тільки для літератури українців Словаччини, але й для міжлітературних взаємин сусідніх народів і на авангардну роль місцевої преси у духовних процесах.

Це ще раз підкреслює важливість нашого дослідження і визначає спрямованість майбутніх наукових пошуків.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Баранов В. И. Литературно-художественная критика: учеб. пос. / В. И. Баранов, А. Г. Бочаров, Ю. И. Суворцев. – М.: Высшая школа, 1982. – 207 с.
2. Бача Ю. А. З історії української літератури Закарпаття та Чехо-Словаччини / Ю. А. Бача. – Presov: Filozoficka Fakulta Presovskej Univerzity, 1998. – 277 с.
3. Боров Ю. О роли критики в литературном процессе / Ю. Боров // Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии: сб. статей / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; [ред. кол.: В.В. Кожин (отв. ред.) и др.]. – М.: Наука, 1977. – С. 194–214.
4. Брюховецький В. С. Специфіка і функції літературно-критичної діяльності / В. С. Брюховецький. – К.: Наук. думка, 1986. – 171 с.
5. Бурляй Ю.С. Літературна критика, її метод / Ю.С. Бурляй // Радянське літературознавство. – 1980. – № 6. – С. 62–73.
6. Гром’як Р. Т. Естетика і критика. Філософсько-естетичні проблеми художньої критики / Р.Т. Гром’як. – К.: Мистецтво, 1975. – 224 с.
7. Гром’як Р. Т. Громадянськість і професіоналізм (Соціальна відповідальність критики): літ.-крит. нарис / Р.Т. Гром’як. – К.: Рад. письменник, 1986. – 204 с.
8. Дорошенко І. Завдання літературної критики / І. Дорошенко // Українське літературознавство: між-відом. республік. зб.: Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 1987. – Вип. 48. – С. 13–20.
9. Дукля. – Пряшів (Словаччина), 1953. – 2004.
10. Зілінський О. Критика / О. Зілінський // Література чехословацьких українців (1945–1967). Проблеми й перспективи. – Словацьке педаг. вид-во в Братиславі. Відділ укр. літ. в Пряшеві, 1968. – С. 93–101.
11. Клочек Г. Д. У світлі вічних критеріїв (Про систему критеріїв оцінки літературного твору) / Г. Д. Клочек. – К.: Дніпро, 1989. – 221 с.
12. Кучма Н. З. Літературна критика в Західній Україні 20-30 рр. ХХ ст.: монографія / Н. З. Кучма. – Тернопіль: ВВ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2004. – 232 с.
13. Література чехословацьких українців (1945–1967). Проблеми й перспективи. – Словацьке педаг. вид-во в Братиславі. Відділ укр. літ. в Пряшеві, 1988. – 128 с.
14. Моторнюк І. Літературна критика в системі журналістики / І. Моторнюк // Вісник Львівського ун-ту. Серія журналістика / М-во освіти і науки України, ЛНУ ім. І. Франка. – Львів, 2002. – Вип. 22. – С. 145–150.

15. Рудловчак О. Біля джерел сучасності. Роздуми, статті, нариси / О. Рудловчак. – Словацьке педаг. вид-во в Братиславі. Відділ укр. літ. в Пряшеві, 1981. – 420 с.
16. Суровцев Ю. И. О научно-публицистической природе критики / Ю. И. Суровцев // Звезда. – Санкт-Петербург. – 1975. – № 4. – С. 40–52.

УДК 82.09

*Ольга Перенчук, викладач
Тернопільський національний технічний університет
імені Івана Пулюя*

МАРГІНЕСИ ДЕТЕКТИВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Стаття присвячена дослідженню жанрових маргінесів детективної літератури. Проаналізовано твори Е.Т.А.Гофмана, Е.Ф.Відока, Агати Крісті, Едгара По, Едмунда Бентлі, Мері Бреддон як зразки жанрових «відхилень» від класичної моделі детектива. В результаті спостережено такі різновиди цього жанру як метафізичний, іронічний, історичний детективи.

Стаття посвящена исследованию жанровых маргиналий детективной литературы. Проанализированы произведения Э.Т.А.Гофмана, Э.Ф.Видока, Агаты Кристи, Эдгара По, Эдмунда Бэнтли, Мэри Бреддон в качестве примеров жанровых «отклонений» от классической модели детектива. В результате обнаружены такие разновидности этого жанра как метафизический, иронический, исторический детективы.

The genre margins of detective fiction are investigated in the article. The works by E.T.A.Hoffmann, E.F.Vidoq, Agatha Christie, Edgar Allan Poe, E.C.Bentley, Mary Elizabeth Braddon as examples of the genre "divergences" from the classical pattern of detective story have been analysed. As a result the following varieties of the genre such as metaphysical, ironical, hystoric have been observed.

Вступ. Якщо розглядати детективну літературу як розповідь про процес розслідування і розкриття таємниці, то зразки її можна відшукати ще у таких давніх текстах, як трагедії Софокла чи Біблія, адже елементи таємниці і її розслідування поширені чи не у всій літературі Заходу. Однак якщо ми обмежимо дефініцію детектива до оповідання за участі слідчого (професіонала чи аматора), тоді історію цього типу літератури можна стежити лише від часу створення сучасного кримінального розшуку у 1813 році.

Є спокуса окреслити свого роду канон детективної літератури. Тут все залежить від критеріїв. Якщо критерієм детективності вважати наявність у творі слідчого, що дедуктивним шляхом розгадає загадку, то з цим можуть не погодитись цілий ряд дослідників. Прикладом тут може служити роман Вілкі Коллінз «Жінка в білому», який одними вченими вважається одним із кращих детективних творів, а іншими не визнається детективом, оскільки у ньому домінує таємниця, а не процес розслідування. Якщо спробувати вивести певне робоче визначення детектива, то воно очевидно повинно передбачати принаймні три елементи: злочин (таємниця чи загадка), який потрібно розслідувати; процес розслідування (проведений дедуктивним методом); особа детектива (у сучасному сенсі цього слова). Така дефініція автоматично виключає таких претендентів на роль детективної літератури як біблійний наратив пророка Даниїла (у ньому відсутні як процес дедуктивного розслідування, так і особа детектива), історію про Червону Шапочку як спробу вбивства, а також шпигунські трилери.

Якщо поглянути, який в історії світової літератури текст першим підпадає під наше робоче визначення, звернемо увагу на оповідання Е.Т.А.Гофмана «Мадемуазель де Скюдєрі» (1818). Тут «ми знаходимо всі разом три елементи, які складають детективний роман», заявляє Ріхард Алевін [6, 73]: «по-перше, вбивство чи серія вбивств на початку і їх розкриття в кінці; по-друге, невинний підозрюваний і непідозрюваний злочинець; по-третє, розслідування, яке проводить не поліція, а стороння особа, старенька поетеса». Аргумент Алевіна є майже переконливим, і чітко ілюструє труднощі, пов'язані з визначенням дефініції жанру. Подібно до інших творів новела Гофмана «Мадемуазель де Скюдєрі» використовує деякі риси чітко-визначеної дефініції детективного оповідання, поєднуючи їх з вимогами до статусу "літератури". Вона розвиває один з мотивів Романтизму, який Гофман застосовує всюди, про митця (художника) як героя, який балансує між си-

лами добра і зла. Сатанинська любов Кардільяка до його витворів мистецтва (ювелірних виробів) протиставляється добродесній любові до них Мадемуазель Скюдери. В той час, як його любов приводить до смерті, її - веде до життя, бо вона застосовує всю силу слова, уміння переконати, щоб довести невинність Олів'є. Невинне кохання між дочкою Кардільяка і прийомним сином Мадемуазель Скюдери розв'язує конфлікт, зло зазнає поразки і тільки позитивна сторона мистецтва залишається.

Оповідання Гофмана, хоч і не відповідає усім вимогам «класичного детектива», - все ж презентує цікавий зразок «метафізичного» виду.

Початки детективного жанру. Прикметно те, що «Мадемуазель де Скюдері» з'являється друком у період між виникненням у Франції першого у світі карного розшуку – організації «Surete» (*безпека*) у 1813 році і публікацією надзвичайно успішних «Мемуарів» (1828) Ежена Франсуа Відока, спершу відомого злочинця, а згодом організатора детективної справи у Франції. В літературознавстві існує доволі стійка традиція вважати автором перших детективних творів Едгара Алана По. Однак, якщо хронологія має значення, то Відок створив детективні зразки принаймні за двадцять років до По, і американський письменник це визнавав, зазначаючи, що багато чим зобов'язаний французькому авторові. «Автобіографія» Відока, «представляє першого детектива-професіонала в літературі» [6, 10]. Том I відображає традиційний авантюрний наратив з переслідуванням, ув'язненням і зникненнями, які є для нього типовими, більше ніж нова форма реалістичного роману, що тоді лише зароджується. Том II презентує серію епізодів, кожен з яких є самодостатнім і нагадує серію новел, які згодом були підхоплені По і стали улюбленою формою жанру решти XIX ст.

Важливо те, що коли французька поліція через підступність та інтриги усунула Відока з його посади керівника «Surete», він не зупинився і створив у 1834 році першу у світі приватну детективну агенцію. Пінкертон у США створив свою лише у 1842, тобто через вісім років після Відока. Отже, саме французький слідчий відповідає за створення у світі професії детектива. Після публікації своїх мемуарів, які мали неймовірний успіх і багато разів передруковувались, він також став відповідальним за всю подальшу детективну літературу. Його стосунки зі своїми підлеглими дуже нагадували Мегре, тоді як відносини з поліцією більше схожі на співпрацю Шерлока Холмса з Інспектором Лестрейдом зі Скотланд Ярду; і в «Біографії», повній анекдотів та історій про цікаві випадки, у Фромені, члені його команди, ми вбачаємо того ж Ватсона, Гастінгса та ін., чия роль поєднувала у собі функції помічника і скриптора. Його знамените вміння маскуватись і проникати у «світ низів» нагадує Шерлока Холмса, і фактично, маскуванню стане символом і предметом для насмішок пізніших детективів. Дедуктивний метод, ведення картотеки і енциклопедичні знання Відока теж нагадують Шерлока Холмса. Едгар Аллан По, Бальзак і Віктор Гюго визнали, що багато чим завдячують саме Відоку.

Метафізичний детектив. Бюро розслідувань, приватний детектив, літературний детектив - все це можна приписати цьому знаменитому чоловікові, котрий почав свою кар'єру з іншого боку закону як злочинець і авантюрист. У своєму часі і середовищі Відок був так само популярний як і По. Як писав Саймонс [6, 14], роль Відока для письменників кримінальної літератури за його життя і після смерті «полягає у його природі як першої двоїстої фігури: злочинець, який водночас герой». Справді, в той час як Відок є досить людським, хоча інколи й помиляється під час розслідування, Дюпен у Едгара По «є механізм чистої логіки, який може тріумфувати, тому що він єдиний у світі довірливих людей, що дотримуються схоластичного принципу відповідності розуму і речей, віри в те, що розум, маючи достатньо часу, може досягнути все» [6, 15]. Для Дюпена, Шерлока Холмса, Пуаро і решти їм подібних «немає таємниць, є лише неправильне пояснення» [6, 16]. Дюпен «зробив відкритим світ радикальної раціональності, в якому з тих пір оселились детективи» [6, 17]. Можна лише уточнити – детективи класичного детективного оповідання.

Як стверджували П'єр Буало і Тома Нарсежак, самі будучи авторами кількох детективних оповідань, три персонажі «утворюють основу детективного роману: детектив, злочинець, жертва» [6, 18] та в жодному зі своїх оповідань По не включив всіх трьох. Буало-Нарсежак - серед тих кількох критиків, які відмітили, що орангутанг не може відповідати за вбивство. Навіть якщо це ненавмисне вбивство, воно виходить за межі визначення жанру, заявляє Ріхард Алевін. У своєму оповіданні «Пістрява Стрічка», де події відбуваються в закритій кімнаті, Конан Дойл більш логічно виставляє змію не в ролі убивці, а знаряддя вбивства. А вбивця Марі Роже у Едгара По «просто існує: це такий собі X, чия особа не має значення». Більше того, говорячи в історичному плані, оригінальне рішення Дюпена/По було визнане неправильним, коли зізнався справжній вбивця [6, 19]. Цей чинник звичайно свідчить про те, що прихильники версії Едгара По як творця детективного оповідання стоїть на хисткому ґрунті. Окрім того, не варто забувати, що «Вбивство

на Вулиці Морг» містить цілі сторінки абстрактних, філософських роздумів про природу людського розуму і силу логічного мислення, що лише відволікає від розслідування. Любов По до жаків і готики проявляється у цьому оповіданні у звичках двох молодих чоловіків, які щільно зачиняють віконниці і запалюють свічки вдень, а вночі тиняються вулицями. До приходу Фрейда По проник в темні глибини людської психіки у своїх готичних історіях, а Дюпен втілює конфлікт між світлом людського розуму і привабливістю темноти. За першим детективом По «Вбивства на Вулиці Морг», що з'явився у 1841 році, слідувала «Таємниця Марі Роже». Третє оповідання з Дюпенем «Вкрадений Лист» було написане через 3 роки у 1845 році. А «Етюд в Багрових Тонах» Конан Дойла, де вперше з'являється Шерлок Холмс, був опублікований у 1886 році, заклавши традицію «історій розмислу» (tales of ratiocination). Однак у період між сороковими та вісімдесятими роками XIX століття теж відбувалося активне побутування детектива. Щоправда це були не новели, а романи, які представляли цікаву (хоч і не цілком класичну) форму детектива.

Популярна письменниця Вікторіанської Англії Мері Елізабет Бреддон написала кілька незначних художніх творів, перш ніж в 1862 році з'явився її роман «Таємниця леді Одлі» [3], що може цікавити нас з огляду на проблему детективного жанру. Твір Бреддон відповідає багатьом характеристикам дефініції детектива, запропонованої на початку цієї статті. У творі є детектив-любитель Роберт Одлі, адвокат по професії. Також пропонується очікуване вбивство на перших сторінках роману разом із пропозицією «таємниці» леді Одлі. Оскільки є кілька натяків на присутність дитини в її минулому, нас схиляють до тлумачення самої ідеї злочину у душі Вікторіанської епохи, яке полягало у приховуванні гріховного минулого за теперішньою цнотливістю Леді Одлі. Вона спочатку постає як стереотип Вікторіанського ідеалу жіночності з її тендітністю, золотистими кучерями і лагідним характером, але невдовзі це уявлення розвіюється через репліки її пасербиці про те, що вона «безнадійно по-дитячому дуренька» [3, 21] і безглуздо хихотить. Її урочистість і щиросердність у деяких випадках та її схильність бути легковажною у інших утворюють непростий і привабливий характер, складений з «багатьох парадоксів». Її племінник по одруженню Роберт Одлі розвивається від «красивого лінивого безтурботного парубка» [3, 22] до рішучого надійного сумлінного знаряддя справедливості через його відданість своєму другові Джорджу Толбойзу. Незважаючи на свій «флегматичний характер», одного разу зацікавившись історією Джорджа, він невпинно продовжує розслідування із «залізною впертістю» [3, 89].

Він проводить розслідування методично, логічно крок за кроком, але його «розкриття» таємниці не може бути виключно результатом його логіки або проникливості. Навпаки, воно залежить деякою мірою від випадковості, удачі і можливо вдалих збігів. Час від часу читачеві кажуть, що його розум «заходить у безвихідь» але на початку розслідування він розставляє всі важливі «факти» у певну послідовність, щоб отримати «правильний хід думок» [3, 100] - засіб, що використовувався авторами класичних детективів досить часто. Оскільки йому зазвичай не вистачає чіткої логіки, він є прямою протилежністю класичному детективу, представленому Дюпенем і Шерлоком Холмсом.

Його впевненість в собі росте із зростанням переконаності, що його товариша вбито. Він пригадує, можливо трохи запізно, що він є, як би то не було, адвокатом [3, 158]. У деяких випадках Роберт нагадує «офіцера розслідування». У перших сутичках між Робертом і леді Одлі, коли він прямо натякає, що підозрює її у вбивстві Джорджа Толбойза, вона каже досить презирливо: «ви мали би бути поліцейським детективом. - Я іноді думаю, з мене вийшов би добрий детектив. - Чому? - Тому що я терпеливий» [3, 141]. Терпіння - є чеснотою, на яку претендували багато "класичних" детективів, серед них Пуаро найбільше.

Інше «правило» класичного детективу полягає в тому, що він має починатись зі злочину. «Таємниця леді Одлі» починається з екстер'єру – опису садів і будинку в маєтку Одлі. Роман вміло балансує на межі традиційного готичного роману, пропонуючи читачеві такі готичні топоси, як висохлий фортчний рів, вкриті мохом руїни або згадки про монахинь, які блукали там в давні часи, коли це був жіночий монастир. Безладно збудований старий будинок, звичайно, приховує таємний прохід. Проте на відміну від всіх цих готичних кліше, згадки про городи і величезні доглянуті клумби руйнують замкненість готичного опису; спогади про нормальне дитинство жвавої галасливої Аліції Одлі освітлює похмуру атмосферу. Коли роман повертається до саду з неприємними негативними героями історії у третьому розділі, натяки на небезпеку і фатальний кінець врівноважуються майже пасторальним часопростором.

Розчаровуючи читацькі сподівання, роман відкладає будь-яку зустріч між Робертом Одлі і його другом Джорджем Толбойзом з леді Одлі, але нарешті Аліція демонструє чоловікам портрет леді Одлі, який «такий схожий і водночас такий несхожий» [3, 70] на оригінал, надавши гарньому обличчю «важкого і майже злого погляду» з «виразом прекрасного демона» [3, 71].

Аліція роздумує: «Я гадаю, іноді художник, натхненно працюючи, здатний побачити через нормальний вираз обличчя інший вираз, який є його частиною, але невидимий для звичайного ока» [3, 71]. Проте, Роберт цього не бачить і скаржиться: «Я не метафізик, не засмучуй мене» [3, 72]. «Таємниця леді Одлі» у всій своїй складності прекрасно підходить під те, що можна було б назвати альтернативною детективною літературою, яку Голквіст описав як «метафізичну» і яка розвивалася паралельно з класичною. Комбінуючи елементи готичної історії і розслідування, він простежує моральні питання зла і справедливості. Люсі Одлі могла б бути «прекрасним демоном», але вона також жінка, котра прожила на межі бідності більшість свого молодого життя і тому перейняла атмосферу невинності. Вона сама приводить себе до фатального кінця. Люсі Одлі, зробивши Фебі Маркс своєю покоївкою через свою наївність, не змогла розпізнати зловмисну дівочу заздрість. Звикши бути загальною улюбленицею, леді Одлі не може навіть уявити, що хтось хоче завдати їй шкоди. Ця відірваність від світу чи невинність у різних проявах віддзеркалюється і у характері Роберта Одлі на початку твору. Протягом роману обидва персонажі еволюціонують, у них одне ім'я. Цей прийом згодом часто використовували автори детективів, доводячи, що злочинець і детектив є насправді двома сторонами однієї медалі.

Іронічний детектив. Відома англійська письменниця Дороті Сайерс писала про роман Едмунда Бентлі «Остання справа Трента», що цей роман мав надзвичайно велике значення, «оскільки це був твір освіченої людини, яка мала у своєму арсеналі багатий досвід письма у кращих європейських традиціях і не посоромилась покласти свій талант під ноги Попелюшки літератури, детективного роману» [7] Едмунд Клерих'ю Бентлі, англійський гуморист, який творив 4-рядкові вірші, відомі сьогодні як «клерих'ю», написав «Останню справу Трента» у 1912 році на знак протесту проти жорстких традицій «класичного» детективного оповідання та супермена – досконалого немомільного слідчого. Першому своєму детективному романові він дав заголовок «Остання», тому що це мав бути «детективний роман, який не тільки завершував усі детективні Романи», а й останнім його романом у цьому жанрі. Пізніше у 1940 році він зазначає у своїй автобіографії «У ті дні»: Здається, не помітили, що «Остання справа Трента» є не так детективом, як викриттям детективної літератури» [6, 116]. Тому до твору Бентлі найбільш підходить жанрове означення «анти-детектив». Розслідування і дедуктивний метод Трента є блискучими, а всі висновки неправильними, і тому підривають одне з головних припущень про загальноприйняті формули жанру. Роман порушує також інше правило, вводячи любовну лінію між детективом і головною підозрюваною.

Впродовж роману очікування читача не справджуються через іронічні повороти. Один лише приклад: коли Трент вперше оглядає будинок Мандерсонів він розпитує покоївку-французьку місіс Мандерсон. Молода жінка, як нам кажуть, вже здалеку помітила Трента і була впевнена, що він «зовсім не схожий на поліцейського» і «видався їй *симпатичним*» [2, 56]. Вона дуже хоче допомогти слідству, відповідаючи на всі питання, і дозволяє собі пристрасну гостру критику в бік свого господаря, не приховуючи задоволення від його смерті. Будучи далеко не *симпатичним*, Трент відповідає дуже грубо і різко по-французьки, звелівши їй припинити скандалити, бо сцена, яку вона зчинила, є нудною, і якщо вона далі її продовжуватиме, то сама потрапить під підозру. Лише мить читачеві дають змогу уявити собі ображену добропорядність покоївки її господарем, поки Трент не зауважує, що її роздратованість спричинена тим, що Мандерсон не приділяв їй стільки уваги, скільки вона, на її думку, заслуговувала [2, 56].

Трент веде себе недолуго, невірно трактуючи докази і уникаючи очних ставок. При першій зустрічі з Мабель, він був вражений її красою, і як далі зазначає, до відчуття «смертельного жаху» перед нею. Вихваляючи понурість готельного інтер'єру, Трент вдячний, що «її краса не відволікає розум від роботи» [2, 85] так, що проникливий читач розуміє: хоча Трент і не помічає цього, його таки відволікає місіс Мандерсон. Оскільки в його голові здійснюються докази проти неї, його «перебільшене лицарство» поєднується зі «страхом розбити щось дуже дороге» у ваганні, яке є «майже таким самим, як раптова різка зміна почуттів у артиста» [2, 73]. І їм потрібно трохи більше половини роману, щоб прояснити ситуацію і досягнути розуміння.

«Я ніколи більше не торкнуся розкриття злочинної таємниці» - заявляє Трент наприкінці роману, дізнавшись, що його блискуча дедукція привела до хибних висновків. «Я міг би все витерпіти, але останнє розкриття таємниці свідчить про безсилля людського розуму» [2, 177]. Роман Бентлі є свого роду запереченням головних формул детективної літератури, а тому може бути названий іронічним детективом.

Історичний детектив. Агата Крісті - письменниця, чиє ім'я тісно асоціюється з формульним детективним романом. Однак і в її творчій біографії були випадки відходу від чітких правил і канонів. Йдеться передусім про її роман «Убивство Роджера Екройда». Разом з тим у контексті

порушення традиційної структури класичного детектива варто згадати ще один твір письменниці – роман «Смерть приходиться в кінці». Передусім відзначимо, що у ньому немає фігури детектива і не ведеться розслідування як таке, просто відбувається серія вбивств. Підозрюваних усувають так, що вони стають новими жертвами. До певної міри це нагадує «Десять негрятят» тим, що без всякої підозри безпорадних персонажів заманили на острів і напруга зростає від того, що їх по черзі вбивають.

Унікальність роману серед творів письменниці полягає у тому, що він окрім того належить до історичного жанру. Його дія відбувається у стародавньому Єгипті, в культурі якого панує ідея смерті. Глава сім'ї - жрець, що відповідає за виконання похоронного обряду і отримує за це винагороду і має певні прибутки від цього. Його дім розміщений на горі, на якій знаходиться також гробниця жертводавця, оскільки життя і процвітання членів родини залежать від цього посмертного дару, а також від щоденного виконання ними своїх обов'язків.

До батьківського дому жерця повертається з маленькою дочкою молода вдова Ренісенб, щоб якось відійти від своєї втрати. Спочатку їй подобається знову почувати себе «як вдома», що дає їй «несподіване відчуття безпеки», навіть слухаючи сварки своїх братів і споглядаючи на річку. Їй здається, що ніби вона і не покидала це місце» [4, 52]. І навіть серед цієї здавалося б цілковитої безпеки є деякі сумніви, які вона старанно намагається стримати. Відчувається якесь незрозуміле незадоволення сімейним становищем жінок, час від часу з'являється почуття «придушеності, замкнутості у цій постійній і невідступній жіночності» [4, 12]. Щоразу, також, вона пригадує ті вісім років своєї відсутності, ведучи інший спосіб життя зі своїм чоловіком Хеєм та їх спільне щастя. Спроби Ренісенб заспокоїти себе думкою, що нічого не змінилося, постійно обриваються тим, що, насправді, все навпаки, і найбільше змінилася сама Ренісенб.

У той же час Імхотеп, жрець і батько Ренісенб, приводить в дім нову наложницю, і таким чином підриває ситуацію спокою. Дівчина, не набагато старша від Ренісенб, мимоволі роздмухує пристрасті, що зріли в сім'ї Імхотепа. Десь на середині роману починаються смертні випадки. Поняття смерті під різними масками домінує в романі. Як джерело заробітку, у формі пожертв на гробниці, які збагачують родину Імхотепа, як тінь, що падає на думки про життя, спричиняючи деяке тремтіння від страху. У романі розрізняється смерть, як постійний стан, що означає спокій, і смерть, як подія, яка змінює життя людей і сіє паніку та хаос.

Дотримуючись вимог детективного оповідання у розвитку сюжету, події розгортаються одна за одною: прибуття нової наложниці, сварки серед різних членів родини, спалахи образ і ревнощів у різних персонажів. Але паралельно до цього є фрагменти, які, здається, не висвітлюють жодних подій, а лише описують розвиток характеру Ренісенб, такі як звичку прогулюватись до гробниці на скелях, медитувати, віддаляти від домашніх справ жінок та «стресів і роздратування через них» [4, 45]. Там вона відчуває «дивний спокій і полегшення - відчуття майже втечі» [4, 45].

Хоча в романі «Смерть приходиться в кінці» присутня таємниця, пов'язана з убивством, у ньому є також багато рис романтичних романів, що їх Крісті писала під псевдонімом Мері Вестмакотт. Аналізований детектив є до певної міри романтичним твором, оскільки Ренісенб, поступово відійшовши від смерті Хея, прив'язується до Хорі, батькового писаря, який колись лагодив для неї ляльки, і по-іншому до Камені, який дуже нагадує їй Хея. Хорі бентежить її розум, тоді як близькість Камені хвилює її фізично. Вона любить розмовляти з Хорі біля гробниці, тому що він дає їй відчуття усвідомлення того, що її уява не має фіксованих меж, що є інші міста, а уряд у Фівах впливає на все їхнє життя.

Подібну структуру має також найвідоміший з романтичних романів, підписаних псевдонімом Мері Вестмакотт «Розлучені навесні». Текст зосереджується навколо психологічної боротьби головної героїні з її індивідуальністю і потреби зрозуміти себе. Роман Вестмакотт є статичним і за сюжетом, і за будовою, оскільки головна героїня опиняється в пустелі на залізничному вокзалі Тель Абу Хамід між Алерро і Багдадом, тоді як роман «Смерть приходиться в кінці», події якого повністю відбуваються на місці гробниці, здебільшого розвивається як детективний твір. Обидва романи, однак, пропонують розгорнуте психологічне вивчення героїні, усвідомлення того, що є «життя» [4, 116].

«Чистий» детектив вимагає відсутності складних характеристик персонажів, і за винятком Ренісенб та двох-трьох інших, більшість персонажів у романі «Смерть приходиться в кінці» підкоряється цьому правилу. Вони можуть бути стереотипами, навіть архетипами. Одна з невісток Ренісенб є архетипом матері, безмежно відданої своїм дітям, і котра терпить свого чоловіка до кінця життя, тоді як друга є типовою сильною жінкою, що одружена зі слабким чоловіком і, як наслідок, бурчить і грубо ставиться до нього. Молода наложниця є жінкою-вампом, стереотипом спокусниці чи «сирени», самозакоханої та жадібної, яка маніпулює старим чоловіком, за якого ви-

йшла заміж з розрахунку. Бабуся є втіленням матріархальної постаті: мудра, практична, язиката, а також самотня через свій похилий вік.

У фіналі роману Ренісенб роздумує над тим, що від «думок про життя вона робить знову повний оберт до смерті» [4, 191]. Хей, гадає вона, повільно зітреться з її пам'яті, а чоловік, якого вона тепер обрала, «є піснею в моєму серці назавжди... Це значить - нема більше смерті...». Складний процес зрілості і саморозкриття героїні затіняє те, що дослідники часто критикують у детективному періоду розквіту: поспішний висновок з викритим вбивцею і веденням справи.

Висновки. Цветан Тодоров писав у дослідженні «Поетика прози»: «детективна література має свої норми; «розвивати» їх означає також розчарувати їх: «вдосконалювати» детективну літературу - значить писати літературні твори, але не детективи» [8, 53]. Проте, видатні письменники використовували «норми» детективної літератури більше півтора століття, визнаючи їх потенціал і відмовляючись бути обмеженими їх рамками, і результатом був цілий потік романів, які вважають і «літературою», і детективами. Розглянуті у статті маргінальні варіанти детективної літератури створюють у системі жанрову парадигму детективної прози, демонструючи різні полюси естетичного тяжіння.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гофман Э.Т.А.. Избранные произведения в трех томах. Том 2. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – 520 с.
2. Bentley E.C. Trent's Last Case. - Icon Group International, 2010. – 244 p.
3. Braddon M.E. Lady Audley's Secret. - Peterborough, Ont. : Broadview Press, 2003. – 510 p
4. Christie Agatha. Death Comes as the End. – Harper Collins, 2010 - 272 p.
5. Memoires de Vidocq, Chef de la Police de Surete. Tome premier. – Paris: Tenon, Libraire-Editeur, 1828. – 430 p.
6. Poetics of Murder / ed. Glenn W. Most, William W. Stowe. – San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. – 394 p.
7. Sayers D.L. Introduction to Trent's Last Case, by E.C.Bentley. – New York, 1978. – P. X-XI.
8. Todorov Tz. Poetics of Prose. – New York: Cornell University Press, 1977. – 272 p.

*Вікторія Винник, асистент,
Тернопільський державний медичний університет
імені І.Я.Горбачевського*

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ПЕРІОД ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті проаналізовано теоретичні моделі масової літератури у загальнокультурному контексті. Окреслено проблеми функціонування масової літератури в період постмодернізму, простежено її риси та особливості.

Ключові слова: масова література, масова культура, класична література, постмодернізм.

В статье проанализированы теоретические модели массовой литературы в общекультурном контексте. Определены проблемы функционирования массовой литературы в период постмодернизма, прослежены ее черты и особенности.

Ключевые слова: массовая литература, массовая культура, классическая литература, постмодернизм.

The article analyzes the theoretical models of mass literature in the general cultural context. The problems of mass literature in the period of postmodernism are outlined and its features and peculiarities are observed.

Keywords: popular literature, popular culture, classic literature, postmodernism.

Вступ. Масова література – явище складне та неоднорідне, із власною структурою та рівнями. У сучасній науці спостерігаємо різні, часто суперечливі підходи до вивчення феномена масової літератури, його місця в культурі загалом та національній культурі зокрема. Теоретичні дискусії та практичні дослідження насамперед пов'язані з проблемою співвідношення елітарних та неелітарних текстів, особливостей постмодерністських творів. Масова література не перестала бути об'єктом вивчення багатьох літературознавців, критиків, культурологів (Т. І. Гундорова, Ю. М. Лотман, К. З. Акопян, А. В. Захаров, С. Я. Кагарлицкая, Б. В. Дубин, Дж. Кавелті, Дж. Сторі, Д. Мак-Доналд та ін). Дослідники акцентують увагу передусім на дефінітивній структурі поняття масовості, концептуальних ознаках цього явища. Проте немає комплексного дослідження, присвяченого студіюванню масової літератури в період постмодернізму. Звідси й активізація дослідницького інтересу до вивчення феномену літературного маскульту.

Мета статті – окреслити сучасне сприйняття проблеми масової літератури в контексті художньої практики постмодерну. Дослідження культурного феномена масової літератури передбачає з'ясування значення терміну «масовий», адже «залежно від способу його використання можна запропонувати різні сфери дослідження й форми теоретичної дефініції...» [17, 14]. Для цього Уільямс пропонує чотири значення слова «масовий»: «те, що подобається великій кількості людей», «низький різновид культури», «культурні твори, свідомо мета створення яких – здобути схвалення народу», «культура (література), що її люди створюють для самих себе» [17, 20]. У першому випадку до уваги береться лише кількісний показник. Виходить, що масова культура за своєю суттю є комерційною, пасивною, орієнтованою на масове споживання. Із другого та третього визначень масова література розглядається низькосортною, не вартою уваги: чтиво для тих, хто не може зрозуміти і оцінити. Але існує чимало творів, які свого часу не були поціновані відповідно і лише з часом почали вважатися класикою, елітарним, високим мистецтвом. У різні культурні епохи один і той самий витвір мистецтва міг сприйматись по-різному, оскільки культура весь час перебуває в русі. Змінюється маркування творів, коли елітарні стають масовими і навпаки. Шедеври Рафаеля («Мадонна Конестабіле»), С. Ботічеллі («Народження Венери»), Л. да Вінчі («Мона Ліза») перетворились в «загальнокультурні фетиші» [6, 4]. Стиль Рабле колись вважався

низьким і позбавленим смаку, проте зараз його ставлять в один ряд поряд з Данте та Петраркою. «Енеїда» І. Котляревського пройшла свій шлях від народності до елітарності. Белетристика «Декамерона» з часом перетворилась на твір високого, класичного зразка. Інтелектуальні твори Джона-тана Світа згодом стали не тільки масовою, а ще й дитячою літературою. Стендаля сучасники серйозно не сприймали, а вже після смерті став визнаним майстром психологічно-соціальної прози («Червоне і Чорне»). Таким чином, текст залишається незмінним, варіюється лише ставлення до нього та його місце в культурній ланці. Високу літературу творить не один показник, і не завжди автор чи тираж твору. У більшості випадків авторитетним «рецензентом» виступає час. Останнє визначення свідчить про те, що масова культура є культурою народною і для народу, а отже, автентичною. Однак «залишаються нерозкритими питання: кого називати народом, і що сталося з комерційним характером такої літератури?» [17, 20].

Д. Мак - Доналд у відомому нарисі «Теорія масової культури» пише, що масова література є «паразитичною, що живиться коштом високої культури, але нічого не пропонує натомість». Його висновки є песимістичними: «нам поталанить, якщо масова культура просто не погіршиться, а про її поліпшення годі й думати» [16, 59]. Ж. - Ф. Ліотар, у свою чергу, упереджено ставиться до масової культури загалом, називаючи гроші єдиною її прикметною цінністю.

Найчастіше поняття «масова культура» визначається через ряд бінарних опозицій: висока – низька, елітарна – масова, хороша – погана і т. п. Дослідники протиставляють масову літературу іншим концептуальним категоріям. У більшості випадків вона трактується як щось негативне, маловартісне: «Масова або тривіальна література – широко тиражована, розважальна або дидактична белетристика, адаптована для розуміння пересічним читачем» [8, 18-19]. У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» масова література визначається як «соціальний та естетичний феномен, який важко визначити за допомогою якогось одного критерію чи формули. Але можна виділити певну систему ознак та принципів» [7, 315-317]. Для усвідомлення специфіки масової літератури, її характерних рис замало лише її потрактування як чогось негативного. Однобічний підхід не може забезпечити цілісного аналізу досліджуваного об'єкта. На початку ХХ ст. під масовою культурою починають розуміти специфічний різновид культури, притаманний індустріальному та постіндустріальному суспільству, формування якого відбувається з кінця ХІХ ст. Історико-літературна концепція теоретиків ОПОЯЗу, зокрема Ю. Н. Тинянова, дала таке пояснення значення масової літератури: література має «старшу» і «молодшу» лінії розвитку. Старша завжди безплідна. Перемігши, вона прирікає себе на загибель, перетворюється на банальність, відходить до культурного фону епохи. Старша лінія втрачає естетичну значущість, а молодша, раніше переможена, підіймається вгору» [9, 824].

У монографії Дж. Кавелті заперечив звичне уявлення про те, що масова література є низькою формою чогось кращого. Він характеризував масову літературу як «формульну», де літературна формула – «комбінація, синтез ряду специфічних культурних штампів та більш універсальних оповідних форм та архетипів» [5, 40]. Формули створюються, на думку вченого, щоб допомогти людині втекти від реальності, розважитись. Ці читацькі запити задовольняються шляхом насичення творів різноманітними мотивами. Сам процес «виникнення, зміни формул – вид культурної еволюції проведений завдяки відбору аудиторією» [5, 40]. Дж. Кавелті підкреслив, що основу масової літератури становлять стійкі, «базові моделі» свідомості, властиві всім людям. За структурами «формульних творів» стоять «початкові інтенції», зрозумілі і привабливі для більшості населення. Такі загальні сюжетні схеми де, приміром, герой, який має виконати певну місію, розкрити таємницю чи секрет, не мають культурної прив'язки і їх використання – «один з базових способів вираження в масовій культурі» [5, 42]. Думка вченого про «формульну літературу» змушує переглянути традиційні уявлення про літературні «верхи та низи» і критично поставитися до традиційної протиставлення літератури «вершинної» та літератури «масової». Адже формальність є не просто особливістю популярної літератури, але й рисою мистецтва попередніх епох. Пізніше Ч. Мукерджи та М. Шадсон прийдуть до думки, що поняття «висока культура» не існувало завжди та всюди – високу культуру починають визначати поряд із масовою та на протигагу їй, коли культурні форми стають доступними масам, причому роблять це переважно з політичною метою» [13, 461].

Відмінність між масовою та немасовою літературами визначається також загальними уявленнями про літературу та художність у певному суспільстві. З цього приводу Ю. М. Лотман писав: «Як тільки ми виходимо за межі звичних нам уявлень і тієї культури, в якій ми виховані, кількість спірних випадків щодо того, що ж віднести до художньої літератури, починає загрозливо зростати. Факти рухомості межі, що відділяє художній текст від нехудожнього, численні. У цьому сенсі уявлення про літературу (логічно, а не історично) передре самій літературі» [10, 775]. Варто взяти

до уваги і той факт, що зразок, канон високої літератури створюється завдяки теорії літератури та діяльності критиків. Тобто існує «літературна картина», при дотриманні якої текст може розглядатись і зараховуватись до високої культури, чи навпаки. В. Б. Шкловський стверджує: «Витвір мистецтва сприймається на тлі і шляхом асоціювання з іншими витворами мистецтва. Форма витвору мистецтва визначається відношенням до інших, до нього наявних форм» [4, 542]. Відповідно в певному колективі ті чи інші культурні твори будуть вважатись повноцінними. За аналогічними критеріями цього ж суспільства існуватиме література, котра буде оцінюватись як «погана, низькосортна». А. І. Агєєв, у свою чергу, відзначає існування двох масових культур – «масова культура» та «масова антикультура», які різняться відношенням до художніх запитів та світовідчуття пересічних індивідів.

Плідну ідею для спроб розрізнення «високої та низької літератури» пропонує представник школи рецептивної естетики Г. Яусс. У його теорії виділено поняття «естетичної цінності» та «горизонту сподівань». Естетичну цінність він визначає як відстань від горизонту сподівань читача до конкретного твору мистецтва. Масовою літературою, за визначенням Г. Яусса, є твори, які повністю збігаються із горизонтом сподівань читача, тобто естетична цінність у творах відсутня. Натомість твори зі значною естетичною цінністю дуже сильно відрізняються від горизонту сподівань читача в конкретну епоху, тому вони переважно залишаються незрозумілими «поточному читачеві» і входять до канону суспільної класики (зрозумілої всім, а не лише фахівцям) зі значним запізненням. Це переважно твори модерні та авангардні (останні часто так ніколи і не входять до горизонту сподівань).

Відхід від традиційно негативного сприйняття масової культури викликав появу аксіологічної парадигми аналізу масової культури, яку репрезентує російський вчений А. Б. Гофман: «Масова та елітарна культура – це феномени, що перетинаються між собою, це взаємопроникливі елементи культури, які найчастіше не можуть існувати одне без іншого, а розрізняються лише оціночним ставленням до них сучасних дослідників» [3, 106].

Таким чином, в нових підходах та дослідженнях починаючи з середини ХХ ст. масова література розглядається як самостійне складне соціально-культурне утворення. В постмодерну добу спостерігається взаємодія, синтез «високого та низького», масового та елітарного: «Постмодернізм – це легкомисленне дитя кінця ХХ ст. – впустив нарешті масову культуру і змішав її з елітарною» [14, 245]. Відбувається трансформація масової культури. Виникає нелінійна, різноспрямована, антиєрархічна структура культури. Порушуються класичні норми творчості, виникає синтез жанрів, стилів, вільних та сміливих експериментів із шедеврами попередніх епох. У другій половині ХХ ст. постмодернізм приймає неелітарні тексти, поєднавши у творах стиль високої та масової літератур. Американський культуролог Ф. Джеймсон переконаний, що постмодернізм проводить руйнацію колишньої різниці між високою і маскультурою: «Зміна полягає в тому, що тексти та практики високої культури перемішалися з текстами і практиками маскультури до такої міри, що прокласти межу між високим мистецтвом і комерційними формами стає дедалі складніше» [17, 254]. Відбулося взаємопроникнення високих та низьких елементів культури, про які говорив А. Б. Гофман. Саме тому на сучасному етапі для дослідження феномену маскульту діалектичний підхід «біле – чорне» вже не є актуальним. Масова література, таким чином, має змогу не просто проникати у постмодерний соціокультурний простір, але й розчинятись в елітарній культурі, стаючи згодом її складовою частиною. У спробах осмислення проблеми масової літератури мають застосовуватись інші оцінки та підходи, адже говоримо про складне, багаторівневе явище культури. Застосування міждисциплінарних підходів, поєднуючи досягнення мистецтва, філологічних наук, психології, соціології дозволить виявити еволюцію художніх смаків, позалітературні фактори, які впливають на літературу: рівень економічного розвитку, суспільний устрій, історія, традиції, психологія окремих народів. «Якщо розглядати літературу не лише як комерційний чи ідеологічний продукт маніпуляції, але і як форму виразу колективних бажань та фантазій читацької більшості, – пише Б. Менцель, – то методи її дослідження мають вийти за традиційні дисциплінарні межі» [12, 397]. Незаперечним залишається факт, що маємо справу із динамічною концептуальною категорією яка перебуває на рівні історичного встановлення. Динамічна система, у свою чергу, не може бути повністю організованою та обмеженою. Мова йде про моделі побудови, притаманній високій літературі, які починають проникати та активно використовуватись масовою.

Виникає питання про міру художності масової літератури, адже вона належить до сфери художньої творчості, в якій діють механізми, закони та конкретні прийоми. Масова література виникає там, де є висока, використовуючи її традиції та закони. Межа між високим та низьким стає менш помітною. «Постмодернізм являє собою культурну течію, що вже не визначає різниці між високою та масовою культурою» [16, 32]. Більше того, такий погляд виглядає недоцільним,

враховуючи «нову сприйнятливність» (за С. Зонтаг і Л. Фідлером) постмодернізму, спрямовану на протест модерністської канонізації.

Продукти масової літератури, як і елітарної, можна відносити до різних жанрів: фентезі, наукова фантастика, любовний, пригодницький, кримінальний, готичний романи, політичний трилер, іронічний, шпигунський детективи. Жанрове різноманіття, змішування канонів пов'язане з естетикою постмодернізму. Формами симбіозу елітарного та масового в сучасному мистецтві можуть бути пародія, рімейк, а також жанри, які існують на межі видів мистецтв: аудіокниги, екранізації, комікси. Звичайно, можливі ухилення від літературних формул, гібридизація жанрів: фантастичний роман може вводити елементи детективу, у науково-фантастичному творі з'являється любовна інтрига і т. п. Проте такі відхилення трапляються рідко, адже кожна літературна формула володіє притаманним їй константним набором ознак. За такої ситуації можливе порушення сподівань читача. Кожен жанрово-тематичний різновид має свій стиль. Описи досі невідомих чарівних земель, їхніх жителів, історії притаманне фентезі, подорожі в часі чи міжпланетні, неймовірні винаходи – характерна риса науково-фантастичної літератури. Сюжети у творах масової літератури часто повторюються, що є ознакою міфу. Міфологізм також є рисою елітарної літератури: «Вся культура використовує не лише визначені уявлення, норми і цінності, але й на певні міфи, які й сама створює. Міф споживацького суспільства, створений мас культом, стає самостійною реальністю, в якій створюється міф про сучасну людину – його природу, сутність, інтенції» [1, 105]

Порівняно з елітарною, стиль та сюжет текстів масової літератури може бути спрощеним, але «їх структура має бути довершеною» [14, 97]. Важливим є цікавий, інтригуючий сюжет, який відповідає законам жанру і володіє притаманною повторюваною структурою. Повторюваність сюжетів, неочікуваних поворотів подій покликана задовольнити читацькі смаки, уже випробувані часом. «Сюжетна і стилістична фактура продуктів масової культури може бути примітивною з точки зору елітарної фундаментальної культури, – пише В. П. Руднев, – але вона не має бути погано зробленою, а навпаки, у своїй примітивності має бути довершеною – лише в цьому випадку їй забезпечений читацький та комерційний успіх» [14, 251]. Головним критерієм якості популярних творів вважається цікавість. Простий стиль письма одразу ж заманює читача у світ героїв, роблячи можливою втечу від реальності, ескейпізм. Приміром, багато людей перечитують розповіді про Шерлока Холмса, оскільки автору, А. К. Дойлю, вдалося майстерно створити картину минулої епохи. А неперевірена логіка розкриття злочинів зацікавлює читачів різних вікових категорій. У постмодерністських текстах засобами масової й елітарної літератур втілюється художня картина світу. Розгортається своєрідна гра, пародія на сучасність і одночасно її характеристика. І таке «подвійне кодування забезпечує цікавість до постмодерних творів» [16, 99]. Розвиток техніки, преси, здешевлення продукції книгодрукування, поява всесвітньої мережі Інтернет сприяють швидкому доступу до тих чи інших текстів.

Поетика масової літератури передбачлива, оскільки автори орієнтують на смаки публіки, використовуючи усталені сюжетні схеми, які повторюються, кліше. Від твору до твору в рамках одного жанру можуть змінюватися зовнішність, характер персонажів, їхня кількість, функції, час, місце дії, елементи сюжету та їхня послідовність. Персонажі таких творів, як правило, сильні та сміливі люди, досвідчені детективи, які протистоять небезпеці, чи навіть закохані. Варто підкреслити відсутність психологічних характеристик. У зображенні персонажів домінує схематизм.

В. П. Руднев одним із різновидів масової літератури вважає культові тексти, які укорінилися в масову свідомість і породили в ній інтертексти. Сучасні письменники використовують інтертекстуальні зв'язки з класичними творами. Так, дуже популярними стають різні види інтертекстуальності: свідомого звернення до класичних текстів різних періодів, які так чи інакше цитуються, пародіюються, переосмислюються в літературі постмодернізму. Однак постмодерністська інтертекстуальність – явище принципово іншого характеру. Насамперед, вона передбачає цитування найрізноманітніших джерел, має принципово міжкультурний характер. Приміром, постать видатного філософа античності Платона стала ключовою у біографічному дискурсі сучасного британського письменника Пітера Акройда («Записки Платона»). У текстах сучасної масової культури поєднуються елементи елітарної літератури (міфологізм, психоаналіз, інтертекстуальність) та основні риси традиційної масової літератури (присутність героя та антигероя, стереотипність, схематизм, хеппінг та ін.).

Висновки. Підсумовуючи все сказане про масову літературу, можна окреслити такі основні її характеристики: комерційний характер, що має розрахунок на масове споживання; швидкодоступність; цікавість; зрозумілість; впізнаваність літературного матеріалу; власний набір жанрів; змішування дискурсів; зосередженість уваги на структурі та композиції тексту; динамічний сю-

жет; ескейпізм (відволікає від дійсності та розважає); використання стильових кліше; оживлення стереотипів за допомогою художніх прийомів; подвійне кодування (одночасне звернення до мас та мислячої меншості); стилізація; увага зосереджена не на естетичних проблемах, а на зображенні людських стосунків.

Характерною для сучасної масової літератури є ситуацію з щасливою кінцівкою. На думку В. І. Самохвалової, «не можна відмовляти масовій літературі у естетичних цінностях» [15, 188], оскільки хеппінг виправдовує очікування та сподівання читачів. Ця функція реалізується у фольклорних творах також. Приміром, поганий кінець у казці є свідченням того, що вона мусить мати продовження. Звичайно, читач може очікувати на нещасливе закінчення, і тому хеппінг стає справжньою несподіванкою. У цьому випадку щаслива кінцівка виконує компенсаторну функцію.

Суворі регламентації поетики масової літератури проявляється в існуванні жанрово-тематичних канонів: визначена сюжетна схема, загальна тематика, стандартний набір персонажів, готові ідеї, емоції, настрої, які разом створюють «звичні естетичні шаблони» [11, 6]. За визначенням Б. В. Томашевського, популярна література використовує «канонічні художні прийоми», запозичені з високої літератури.

У результаті проведеного дослідження ми прийшли до висновку, що для творів масової літератури постмодерного періоду притаманні своєрідні жанрові різновиди, які часто є симбіозом тих чи інших жанрових ознак, широкий спектр тематики, канонічні художні прийоми, стилізація, інтертекстуальність. Масова література у певній мірі є формульною, використовує поетику класичної літератури. У випадку взаємопроникнення та протиставлення масового й елітарного можуть народжуватись високохудожні культурні твори. Це ще раз доводить, що проблема дефініції, а з іншого боку, взаємодії масової та елітарної культури набуває особливої актуальності. Постмодернізм піддає критиці багато думок стосовно тих чи інших культурних цінностей. Очевидним є те, що феномен масової літератури потребує подальшого дослідження із застосуванням міждисциплінарних та загальних культурологічних підходів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Акопян К. Массовая культура и массовое искусство «за» и «против» / Акопян К., Захаров А., Кагарлицкая С. – М. : Гуманитарий, 2003. – 511 с.
2. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
3. Гофман А. Б. Дилеммы подлинные и мнимые, или о культуре массовой и немассовой / А. Б. Гофман // Социс. – 1990. – № 8. – С.106–111.
4. Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» / Б. Эйхенбаум // Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века. – М. : РГГУ, 2003. – С. 537 – 542.
5. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул [Электронный ресурс] / Дж. Г. Кавелти ; перевод с англ. Е. М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33–64. Режим доступа к журн.: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?240>
6. Крюков Д. В. О формах симбиоза элитарного и массового в современном искусстве: автореф. дис. на соискание наук. ступени канд. филол. наук: спец. 09.00.04 «Эстетика» / Д. В. Крюков. – М., 2005. – 148 с.
7. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [ред. А. Волков]. – Чернівці : Золоті Лаври, 2001. – 636 с.
8. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. Т. 1. А (аба) - Л (лямент) / [упоряд. Ю. І. Ковалів]. – К.: Вид. центр «Акад», 2007. – 608 с.
9. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко - культурная проблема // Ю. М. Лотман О русской литературе. – СПб. : Искусство - СПб, 1997. – С. 817–836.
10. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. О русской литературе. – СПб. : Искусство - СПб, 1997. – С. 774–788.
11. Мельников Н. Г. Массовая литература [Электронный ресурс] / Н. Г. Мельников. Режим доступа: <http://eressea.ru/tavern7/019-0006.shtml>
12. Менцель Б. Что такое популярная литература / Б. Менцель // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 40 (6). – С. 391–407.
13. Мукерджи Ч. Новый взгляд на популярную культуру / Ч. Мукерджи, М. Шадсон // Массовая культура и массовое искусство: «за и против». – М., 2003. – 511 с.
14. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
15. Самохвалова В. И. Массовый человек как герой и потребитель масскульты / В. И. Самохвалова // Массовая культура и массовое искусство: «за и против». – М., 2003. – С. 182–196.
16. Скокова Т. А. Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма / Т. А. Скокова // Вестник ВГУ. – 2009. – № 2 – С. 95–100.
17. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Вступний курс / Дж. Сторі; пер. з англ. С. Савченка. – К. : Акта, 2005. – 360 с.

*ВАЛЕРІЙ БОРЕНКО, аспірант,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ШЛЯХІВ СТАНОВЛЕННЯ РО- МАНУ-ЕПОПЕЇ У ПРАЦЯХ М.М.БАХТІНА

У статті аналізуються основні положення романної теорії М.М.Бахтіна. Основна увага приділяється проблемі жанрової специфіки роману як основи для становлення «нового великого епосу». Досліджуються художні механізми формування «великої епічної форми».

Ключові слова: жанрова форма, роман, роман-епопея, романний жанр, романне мислення, діалог, діалогічність, багатоголосся.

В статье анализируются основные положения романной теории М.М.Бахтина. Основное внимание уделяется проблеме жанровой специфики романа как основы для становления «нового большого эпоса». Исследуются художественные механизмы формирования «большой эпической формы».

Ключевые слова: жанровая форма, роман, роман-эпопея, романский жанр, романное мышление, диалог, диалогичность, многоголосие.

The article deals with the main aspects of M. Bakhtin novelistic theory. It focuses on the problem of novel genre specific as the basis for establishing a 'new great epic'. The mechanisms of 'big epic form' in literature is examined as well. Keywords: genre, romance, epic, novelistic genre, novel thinking, dialogue, dialogue, polyphony.

Упродовж кількох століть провідним у літературі залишається жанр роману. Пристосовуючись до зміни часів, він постійно еволюціонує і трансформується. Однією з новацій на ниві романного жанру, яка була викликана до життя радикальним оновленням онтології європейського континенту в першій половині XIX століття стала нова синтетична форма роману, яку зараз позначають вже звичним терміном «роман-епопея» і яку розглядають як завершальну ланку у ланцюжку «оповідання – повість – роман – роман-епопея».

Як такий, жанр роману-епопеї викликає пильний інтерес літературознавців і критиків. Дослідженню шляхів його виникнення та специфіки жанрової природи присвячено розвідки таких науковців як О. Чичерін, Д. Затонський, Д. Наливайко, І. Бернадська, Т. Бовсунівська, Н. Копистянська та багатьох ін. У своїх теоретичних роздумах дослідники неодноразово звертаються до наукової спадщини М.М.Бахтіна, зокрема, до його концепції роману. Однак положення романної теорії М. Бахтіна використовуються здебільшого при аналізі шляхів формування роману, тоді як спостереження, що проливають світло безпосередньо на механізм виникнення такого синтетичного жанру як роман-епопея, недостатньо актуалізовані у науковому дискурсі, хоча теоретико-естетичні пошуки на цій ниві «неможливі, – за слухним висновком В.М. Переверзіна, – без залучення спадщини М.М. Бахтіна» [3]. Без урахування засадничих ідей ученого уявлення про шляхи формування та естетичну сутність роману-епопеї буде неповним.

Тому у межах цього наукового викладу ми поставили за мету окреслити і проаналізувати ті положення романної теорії М.М. Бахтіна, які є актуальними з точки зору виникнення і функціонування роману-епопеї. Обраний ракурс дослідження визначає його новизну і актуальність.

Для досягнення мети було поставлено такі завдання:

- 1) проаналізувати теоретичні праці М. Бахтіна, пов'язані з проблемами роману;
- 2) відібрати положення, що стосуються загальнокультурних і внутрішньолітературних чинників виникнення романної форми;

3) транспонувати ці положення на таку велику епічну форму як роман-епопея.

Об'єктом дослідження є наукові студії М. Бахтіна, присвячені теорії роману («Эпос и роман», «Слово в романе», «Из предыстории романного слова», «Формы времени и хронотопа в романе»). Предмет дослідження – теоретичні положення щодо механізмів виникнення роману-епопеї.

Одразу зазначимо, що у працях М. Бахтіна відсутня власне терміносполука «роман-епопея», якою сьогодні учені оперують у своїх студіях як уже готовим і «легітимним», принаймні, у межах східнослов'янського літературознавства, терміном. Причину такої відсутності вбачаємо у тому, що термінологема «роман-епопея» була сконструйована й уведена до широкого вжитку львівським науковцем О.В. Чичеріним наприкінці 1950-х рр., тоді як праці Бахтіна, присвячені проблемам роману, були створені головним чином у 30-40-х роках минулого століття.

Однак у працях М. Бахтіна як одного з найбільш авторитетних на сьогоднішній день дослідників феномена роману сформульовані деякі важливі положення, що дозволяють збагнути шляхи народження не лише роману як специфічної форми естетичної свідомості, а й роману-епопеї як його більш пізньої і якісно іншої трансформації.

З цього приводу зазначимо, що у процесі народження роману-епопеї як «цілісного, внутрішньо єдиного жанрового утворення» [4] ми вбачаємо дві основні стадії. Перша з них у часі та якісних характеристиках співпадає зі становленням роману як самостійної жанрової форми. Друга стадія пов'язана з народженням в процесі подальшого розвитку романної свідомості тієї жанрової форми, яку ми вже звично називаємо романом-епопеєю. Ті питання теорії роману, які висвітлює у своїй праці М.М. Бахтін, пов'язані насамперед з першою стадією – безпосередньо з розвитком романної свідомості і тим літературним жанром, в якому вона знаходить своє вираження.

Особливості погляду М. Бахтіна на природу й становлення роману визначається насамперед специфікою жанрової концепції, запропонованої видатним філологом. У цьому сенсі на особливу увагу заслуговує стаття «Эпос и роман». Її основою стала доповідь, що була прочитана автором на засіданні теоретичної секції Інституту світової літератури у Москві 24 березня 1941 р. Автор назвав її «Роман как литературный жанр». Однак при першій публікації в журналі «Вопросы литературы» у № 1 за 1970 рік стаття отримала назву «Эпос и роман» і під тією ж назвою увійшла до книги вибраних праць М. Бахтіна «Вопросы литературы и эстетики» (1975).

У цій праці характеристику жанрових ознак роману подано на контрасті і з опорою на жанрові прикмети епосу (звідси й назва цієї статті). Саме у цій статті сформульовано засадниче для концепції Бахтіна теоретичне положення про роман як «єдиний жанр, що перебуває у стадії становлення серед давно готових і частково уже мертвих жанрів» [1, 448], таких, зокрема, як епопея, що є «не лише давно готовим, але вже й глибоко застарілим жанром» [1, 447]. Зіставляючи у своїй статті епос і роман як «старий» і «новий» жанри, учений зазначає, що в романі замість переказів відзначається опора на досвід і вільний вимисел автора; замість однотонної серйозності – навмисна різностильність, змішування високого і низького, серйозного і смішного. Окрім цього, в романі з'являються авторські маски, естетично цілеспрямовано використовується не тільки зображуюче, а й зображене слово.

У цій же статті Бахтін висловлює й іншу засадничу для своєї концепції ідею. Учений позиціонує роман як єдиний ще «неготовий» жанр, який не має канону, як інші жанри; відтак історично дієвими для роману є лише окремі його зразки, але не жанровий канон як такий. У розвідці «Формы времени и хронотопа в романе» учений окреслює ті структури, які він вважає константними для романного жанру, такими, що визначають напрям його змінюваності та впливу на решту літератури: по-перше, це стилістична тривимірність роману, пов'язана з багатомовною свідомістю, що реалізується в ньому; по-друге, зміна часових координат літературного образу в романі; по-третє, зона контакту з сьогоденням (сучасністю) у його незавершеності. М. Бахтін зауважує, що всі ці три особливості в романі органічно пов'язані між собою [1, 454-455].

Відтак, виходячи з окреслених теоретичних положень, культурно-мистецьку передумову становлення роману як нового жанру слід вбачати у спостереженому Бахтіним феномені «руйнації епічної дистанції у процесі сміхової фамільяризації світу і людини, зниженні об'єкту художнього зображення до рівня неготової й рухомої сучасної дійсності» [1, 466].

Протиставляючи у своїй розвідці епос і роман як «високий» і «низький» жанри, дослідник наголошував, що у «високих» жанрах будь-яка влада і привілей, будь-яка значущість і висота виведені з зони фамільярного (тобто близького, безпосереднього) контакту в «дальовий» план (одяг, етикет, стиль мовлення героя і стиль мовлення про нього), тоді як сучасна дійсність, «теперішнє» було предметом зображення лише у «низьких» жанрах. Саме течія і мінливість синхронного життя, що була основним предметом зображення у сфері народної сміхової творчості як в

античному світі, так і в Середньовіччі, мали, за М. Бахтіним, першочергове значення для народження і формування романного слова. Саме тут, у народному сміху, «веселому й нищівному» водночас, слід, за М. Бахтіним, шукати справжнє – фольклорне – коріння роману як жанру, націленого на зображення сучасності як такої.

Фольклорні, народно-сміхові джерела роману, згідно концепції М. Бахтіна відіграли важливу роль і в руйнуванні епічної дистанції і переході образу людини з «дальового» плану в зону контакту з незавершеною подією теперішнього, а відтак викликали докорінну перебудову образу людини в романі. Першим і вельми важливим етапом у цьому зв'язку Бахтін вважав сміхову фамільяризацію образу людини. Сміх зруйнував епічну дистанцію, дозволив вільно й фамільярно досліджувати людину, викривати невідповідність між її зовнішністю і внутрішнім світом, між можливістю та її реалізацією. У образ людини було внесено істотну динаміку, передусім динаміку неспівпадіння й різнобою між різними аспектами цього образу; людина перестала співпадати з самою собою («Людина або більша від своєї долі, або менша від своєї людяності» – зазначає з цього приводу М. Бахтін), а відтак і сюжет перестав вичерпувати людину до кінця. Такий напрямок трансформації епічної традиції віддзеркалив нову концепцію людини, яка «не може бути цілковито втілена в існуючу соціально-історичну плоть». Саме ця руйнація епічної відстані як вивільнення від регламенту уможливила утвердження людської особистості та її приватного життя як основного об'єкта зображення в романі.

У цій же статті окреслена й інша суттєва особливість концепції роману, запропонованої Бахтіним. Вона полягає у тому, що трактуючи, подібно до Гегеля, роман як «жанр, що народжений і вигодований новою добою світової історії і тому глибоко споріднений з нею» [1, 448], учений пов'язує його не з «поверховою строкагістю й галасом літературного процесу», а осмислює як утворення, що визначає «великі й істотні долі літератури» [1, 449, 451].

У цьому сенсі на першочергову увагу заслуговує той факт, що феномен появи такого літературного жанру як роман (у сучасному розумінні цього терміна) М. Бахтін, на відміну від Гегеля пояснює не просто зміною форм західноєвропейської естетичної свідомості, а її виразним рухом від «монологу» до «діалогу». Не аналізуючи у межах цього викладу бахтінське розуміння понять «монолог» і «діалог», зазначимо однак, що, згідно концепції ученого, саме протиборство монологічного й діалогічного начал здебільшого й визначає долі майбутньої літератури. Монологічне начало, за твердженням М.М. Бахтіна, досягає своєї межі в міфі, а також у «прямих» жанрах епосу (епопея), лірики (дифірама, ода) і драми (трагедія).

Водночас учений стверджував, що жива реальність завжди розмаїтіша, аніж це може вловити й вмістити у собі будь-яка монологічна мова. У результаті між багатомірністю дійсності й одномірністю таких мов виникає «зазор», що створює підґрунтя для їх «взаємовисвітлення» і «взаємокритики». Коментуючи цей постулат романної теорії М. Бахтіна, Г.К. Косіков слушно наголошував, що авторитарність монологічних мов підривається тиском самого життя, вони набувають здатності почувати себе не як єдино вірна, а як одна з можливих точок зору на світ. Суперечачи одна одній чи одна одну підтримуючи, існуючи й рухаючись між полюсами взаємної «згоди» і «незгоди», такі точки зору вступають між собою в діалогічний контакт і створюють атмосферу соціально-мовного різноманіття [3, 46].

Саме як діалогічне начало, перенесене в літературну площину, М.М. Бахтін і мислить «романне» начало. Історію «романного слова» він бачить передусім як історію розвитку принципу «багатомовності», як тривалу, але успішну боротьбу «діалога» з «монологом», «прози» з «поезією», «роману» з «епосом». Роман для М.М. Бахтіна – це не звичайний жанр (не «жанр серед жанрів»), якому притаманний певний «канон», а саме стихія «взаємоосвітлених мов».

Як така, ця стихія, наголошував М.М. Бахтін у статті «Из предьстории романного слова», існувала завжди, вона «споконовічніша від канонічної й чистої одномовності» [1, 455], однак безпосередньо до настання Нового часу в літературі домінував саме монологічний принцип, тобто «прямі» й «готові» жанри. Діалогічні ж форми існували ніби на периферії чи напівофіційно і лише часами проривалися на авансцену літературного життя. Вони створили у літературі те середовище, яке М.М. Бахтін визначив як «передроманний» клімат.

У античності таке «передроманне» начало М.М. Бахтін убачав у факті існування величезного світу «сміхової літератури», що виростала з насмішкуютого перекирвляння будь-якого «прямого» слова про дійсність. Цей «міжжанровий» світ містив, згідно тверджень ученого, найрізноманітніші форми, починаючи з пародійних загадок і закінчуючи травестійними «контробробками» високих національних міфів. Бахтін був переконаний у «безжалісно-критичному» характері сміху у таких творах, а також у тому, що вони завдяки своїй пародійно-травестуючій спрямованості «звільняли свідомість від влади прямого слова, руйнували глуху замкнутість свідомості у своєму слові, у

своїй мові» [1, 425] і у такий спосіб слугували прямим джерелом романної діалогічності.

Окреслені вище теоретичні положення Бахтіна щодо жанрової незавершеності роману як жанру, його закоріненості у сміхову культуру, його діалогічної природи стосуються безпосередньо специфіки романної форми. Водночас, як було наголошено вище, у працях ученого є низка тверджень, що прояснюють власне механізм появи і естетичну природу роману-епопеї. Передусім зазначимо, що у своїй студії «Роман воспитания и его значение в истории реализма» в розділі «Время и пространство в произведениях Гёте» учений стверджував сам факт існування літературних творів, що лежать на межі між романом і новим великим епосом, призначення яких полягає у тому, щоби «давати цілісну картину світу і життя, відобразити весь світ і все життя» [2, 226]. Відтак саме роман як художня форма, що виникає внаслідок руйнації епічного світовідчуття й зумовленого ним способу відображення дійсності, «не терпить жорсткої регламентації, не має канону і постає абсолютно вільним утворенням» [5, 7], відкриває шляхи до нового розквіту епосу, створення таких нових художніх можливостей, яких не знала гомерівська поезія, – а саме до появи тієї жанрової форми, яку М. Бахтін, не маючи у своєму термінологічному арсеналі термінологієми «роман-епопея», називав просто «новим великим епосом». Визначення «новий» має у цьому випадку концептуальний характер, оскільки «сигналізує» про відродження жанру епопеї в процесі еволюції художнього мислення романного типу, але уже в якісно нових формах, що покликані виразити зміст життя на новому оберті культурно-історичного розвитку.

Послугуючись теоретичними положеннями М. Бахтіна, можна виокремити щонайменше два істотні аспекти щодо механізмів виникнення роману-епопеї. По-перше, поява масштабних оповідних творів на кшталт «Війни і миру» чи «Жана-Крістофа» (як визнаних зразків жанру) зумовлена повсякчасною тенденцією роману до розростання за рахунок прагнення до якомога повнішого осягнення синхронної дійсності. Власне, саме ця тенденція до розростання раніше чи пізніше і призводить до появи «нового великого епосу» («великої епічної форми»). Таким чином, згідно концепції М. Бахтіна, «новий великий епос» встає, як підсумовував В.М. Переверзін, «в один ряд з романом – тому що, як і в романі, у ньому панує не традиційно-епічне, а романне мислення» [4].

Другий аспект стосується того, в який спосіб відбувається задеклароване Бахтіним «розростання» роману. Тріумфальну ходу роману літературами Європи М. Бахтін пов'язує із радикальною зміною ціннісних установок в літературі як вислідом епохальних змін у соціальному житті. Однак для нього межа між Середньовіччям і Новим часом – це перш за все «межа між періодом авторитарності та прагнення до «словесно-ідеологічної централізації», з одного боку, і добою принципової децентралізації культурної свідомості, «мовних ідеологій», коли кожна з них стала прагнути до автономії і самоствердження, що досягаються у процесі напруженого діалогу-суперечки з іншими такими ж ідеологіями» [3, 48]. Виступаючи по суті художнім вираженням цього «активно-багатомовного світу», роман, за концепцією М.М. Бахтіна, постає не лише провідним жанром нової доби, а й жанром, що втягує у свою орбіту усі «прямі» жанри, оскільки «ця орбіта співпадає з основним напрямком розвитку усієї літератури» [1, 451].

Таке «втягування» уможливорюється сутністю роману як «неготового», «пластичного» жанру, кістяк якого «ще не затвердів», який «не має канону», не регламентується жодними «поетиками». Ці бахтінські характеристики роману в імпліцитній формі містять ідею про потенційну відкритість його жанрової конструкції, до якої може бути залучений будь-який жанр. Так, у розвідці «Форми времени и хронотопа в романе», розглядаючи ідилічний хронотоп і наголошуючи на величезному значенні жанру ідилії для становлення роману як жанру [1, 377], Бахтін фактично заявляє про «втягування» жанру ідилії в конструкцію роману.

Близькі за змістом ідеї учений висловлює і у своїй студії «Слово в романе», наголошуючи, що «роман дозволяє залучення до свого складу різних жанрів, як художніх (вставні новели, ліричні п'єси, поеми, драматичні сценки тощо), так і нехудожніх (побутові, риторичні, наукові, релігійні та ін.). <...> Будь-який жанр може бути залучений в конструкцію роману» [1, 134]. При цьому учений наголошує на існуванні цілої групи вставних жанрів, що «прямо визначають собою конструкцію романного цілого, створюючи особливі жанрові різновиди роману» [1, 134]. До таких жанрів Бахтін зараховує сповідь, щоденник, описи подорожей, біографію, листи тощо. Усі ці жанри, за слушним спостереженням ученого, можуть не лише міститися в романі як його істотна конструктивна частина, а й «визначати форму роману як цілого (роман-сповідь, роман-щоденник, роман у листах і т. п.). Кожен із цих жанрів має своїми словесно-смысловими формами оволодіння різними сторонами дійсності. Роман і використовує ці жанри саме як такі вироблені форми словесного оволодіння дійсністю» [1, 134].

Для Бахтіна такі вставні жанри значимі як «одна з найбільш основних та істотних форм

введення і організації різномовлення в романі» [1, 134]. Водночас саме потенційна відкритість («неготовість») конструкції роману створює можливості для введення у неї елементів інших жанрів («прямих» чи «готових») і використання їх естетичного потенціалу: невіддільний через свій фамільярний контакт з дійсністю, що постійно оновлюється, будь-якій жорсткій регламентації, роман, прагнучи досягнути цю дійсність у її розмаїтій цілісності, «вводить у свою власну конструкцію» [1, 449] такий «готовий» жанр як епопея, «переосмислюючи і переакцентуючи» [1, 449] його: засадничі принципи жанру епопеї роман використовує для того, щоби закарбувати за їх допомогою не лише приватне життя людини на широкому (монументальному) тлі подій національно-історичного масштабу (як, наприклад, в «Розвіяних вітром» М. Мітчелл чи «Войне и мире» Л.М. Толстого). Саме у залученні в конструкцію роману і естетичному переосмисленні характерних елементів жанру епопеї ми вбачаємо один з головних механізмів, дія яких призводить до виникнення роману-епопеї як «нового великого епосу», про який писав М.М. Бахтін.

У межах цієї статті ми акцентували увагу лише на ключових положеннях, що стосуються особливостей осмислення теоретичних проблем роману-епопеї у працях М.М. Бахтіна. Осмисленням ідей ученого щодо проблем «великої епічної форми» ще потребує детальнішого опрацювання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и поэтики. Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин; [сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории сов. эстетики и теории искусства).
3. Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) / Г. К. Косиков // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. Вып. I. – М. : Наследие, 1994. – С. 45-87.
4. Переверзин В.М. Большой эпос русской литературы в типологически жанровом изучении / Владимир Михайлович Переверзин [Электронный ресурс]; режим доступа:
5. http://www.gramota.ru/biblio/magazines/mrs/28_334
6. Серова З. Н. Пути трансформации романной формы в отечественной прозе рубежа XX-XXI веков : дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук : 10.01.01 / Зинаида Наримановна Серова. – Казань, 2011. – 166 с.

РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА І ПРОБЛЕМИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

УДК 82.091

*Микола Ткачук, професор,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

НАРАТИВ ПОВІСТІ «УЛЯНА» Ю.І.КРАШЕВСЬКОГО

У статті розглядається наратив любові в повісті «Уляна» польського письменника Ю.І.Крашевського. Окреслюється типологія героїв, їх екзистенційна онтологія. Досліджено роль гетеродієгетичного та акторіального наративу, застосування зовнішньої та внутрішньої фокалізації. Визначено її жанр і поетику як центрогеройна повість-аполог.
Ключові слова: повість-аполог, екзистенціал любові, аналепсис, пролепсис, фокалізація, гетеродієгетичний наратор.

В статье рассматривается нарратив любви в повести польского писателя И.Ю.Крашевского. Очерчивается типология героев, их экзистенциальная онтология. Исследуется функция гетеродиегетического и акториального нарратива, использование внешней и внутренней фокализации. Определен ее жанр и поэтика как центрогеройной повести-аполога.
Ключевые слова: повесть-аполог, экзистенциал любви, аналепсис, пролепсис, фокализация, гетеродиегетический нарратор.

This article deals with the existential of love in narrative story "Ul'ana" by U.I. Krashevsky, Polish writer. There are outlined the love typology of characters and their existential ontology in the article. There are discussed the role of heterodiegetic and auctorial narrative, the usage of outer and internal focalization. The genre and poetics of the artistic work is defined as center-heroic story-apologue.
Key words: story-apologue, existential of love, analepsis, prolepsis, focalization and heterodiegetic narrator.

Творча постать Юзефа Ігнація Крашевського (1812 – 1887) завжди викликала інтерес в Україні. Особливо читачі захоплювалися «волинськими повістями «Історія Савки» (1842), «Уляна» (1843), «Остап Бондарчук» (1847), «Будник» (1847), «Хата за селом» (1857) «Ярина», «Історія кілка в плоті» (1860), на які звернув увагу Іван Франко. Критик відзначив, що «Крашевський започаткував новий напрям у польській белетристиці, уводячи до неї вперше справжні, живі народні типи». Правда, образ селянина у цих творах є «виключно український, змальований на тлі українських краєвидів, а часто навіть барвами української народної поезії»[8, с.68-69]. Це зумовило їх популярність серед українських читачів, захоплення п'єсою «Циганка Аза» Михайла Старицького, в основу якої покладено сюжет повісті «Хата за селом».

Повістяр утверджував у польській літературі епіко-реалістичний тип дискурсу, в якому «епічний твір, переймаючись етико-моральною ідеєю, перетворився в картину епохи, точніше (наскільки мистецтво може і повинне бути правдивим), відтворив людське життя немов сучасну історію суспільства»[10, с.150]. Крашевський яскраво змалював етико-моральні й соціальні конфлікти, його герої не були ілюстрацією заданої ідеї, як у класицистів, а жили власним життям за законами свого ества і зв'язку явищ. У річищі поетики реалізму (письменник зізнавався, що його вчителями були О.Бальзак, М.Гоголь і Ч. Діккенс) він змалював, як соціальні умови життя зумовлюють вчинки і поведінку людини. Проте це не завадило митцеві тонко проникнути у внутрішній світ героїв, зобразити персонажа у саморусі характеру, що розвивається за притаманною

йому логікою. Дослідники творчості письменника помітили, що «зображення внутрішнього світу героїв, їх почуттів і переживань – всього мікрокосмосу особистості, всієї емоційної сфери буття – здійснювалися за допомогою романтичних прийомів»; водночас повістьяр продемонстрував глибокий «реалістичний аналіз життя, характерів і колізій», даючи поживу розуму, його ж «романтичне змалювання внутрішнього світу персонажів живить серце», а головне – показав духовну красу простої людини, «добрі і світлі начала людської душі, пошуки правди і справедливості» [4, с.48].

Повістьяр вдається до *гетеродієгетичного наратора*, за допомогою якого змальовуються картини побуту, обрядів і звичаїв, пейзажі та інтер'єри, епізоди праці на полі, лузі, зустрічі закоханих у лісі, колоритно відтворюються постаті героїв, їх вчинки, симпатії й антипатії. Це так званий «об'єктивний показ», що його представляє всезнаючий і скрізь присутній розповідач: його голо-сом репрезентуються історії персонажів, їх драми, панорама історичних, політичних і культурних подій. Проте у художньому дискурсі повісті «Уляна» своєрідно співіснує експліцитне та імпліцитне зображення; структура наративних ситуацій у моделюванні картини світу неоднакова: зокрема *експліцитний наратор*, хоча й виявляє себе, представляючи своє «я» у філософських рефлексіях, сентенціях («Життя – це вічність, і водночас – всього лиш коротка мить. Можна сказати, що в щасті ми п'ємо час великими ковтками, а в біді – цідимо по краплині. Давно люди про це знають, але завжди дивуються, завжди здивовано повторюють: як швидко сплинув час» [2, с.60], але не називає свого імені, не розповідає свою історію життя; *імпліцитний* володіє індивідуальними знаками самовиявлення, по-своєму маркує наратив, добирає оцінки, вдається до експресивних мовних виявів, вибудовує свою сюжетно-композиційну модель твору: «Експліцитне зображення там, де воно наявне, надбудовується над імпліцитним і не існує без нього» [9, с. 67].

Художній дискурс повісті Крашевського характеризується яскравою образністю, витонченістю польської літературної мови, збагаченої елементами живого, розмовного мовлення, образами українських народних пісень, прислів'ями, приказками, що увиразнює дискурс наратора, викликаючи захоплення у реципієнта плинністю розповіді, довірливістю інтонацій; вражає спостережливість розповідача, уміння дібрати точні деталі, за допомогою яких постає неповторна картина буття поліщуків та волинян.

У повісті «Уляна» наскрізним є екзистенціал любові, який експлікується багатогранно й витончено. Через його оптику окреслюються стосунки персонажів, моделюється сюжетно-композиційна організація тексту, порушуються важливі етико-моральні аспекти буття людини. На думку С.Крилової, «саме в любові найбільшою мірою виявляється принципова відкритість буття людини, що знаменує вихід за межі буденних та граничних ситуацій у *метаграничне буття*» [3, с. 118]. Це зумовило викладову стратегію твору І.Ю.Крашевського.

В «Уляні» розповідач застосував *персонажну фокалізацію*: красою природи милується панич Тадеуш Морозочинський: «Був гарний весняний ранок, прекрасний, як рум'яне дитя, що пробудилося в колисці, побризканий перлистою росою, запашний, смутний і такий тихий! Над озером піднімався легкий туман і колихався на вітрі, солодко квітла черемшина, співали солов'ї, а на сході рожевіло небо – там, де за хвилину мало народитися сонце» [2, с. 14]. На тлі цієї краси відбувається його зустріч з Уляною, жінкою з його села. Розповідач представляє її портрет «у сірій свиті, в білій хустці на голові. В її обличчі, в постаті і навіть у простій, але сповненій грації ході, було стільки привабливості... Таке біле обличчя, такі свіжі уста, так гладенько зачесане волосся під білою хусткою, така грація в руках!.. Тадеуш зацікавився ангельською красою цієї жінки в таких лихих шатах. Дивився на ноги – вони були малі, але брудні й чорні» [2, с.15]. Портрет написано в річищі поезиї реалізму, розкривається соціальний статус героїні: Уляна – кріпачка.

В експозиції використано такий розповідний прийом, як *аналепсис*, тобто наратор-усезнавець повертає розповідь у минуле, роки навчання Тадеуша в університеті після смерті батьків; за допомогою цієї анахронії висвітлюється передісторія героя: він потрапив у товариство молодих людей, які нехтували правилами світського життя, ігнорували громадську думку, а його поведінкою керували емоції та пристрасті. Довірливий і запальний, він пережив велике потрясіння і розчарування від одної історії: його «ганебно обдурили, скориставшись від його простоти, шляхетності й наївності, і лише випадково не дійшло до великої біди. Тадеушові остогид світ, йому закортіло самотнього пустельницького життя, він поїхав на село, до свого Озера... тішився думкою про життя пустельника» [2, с. 11]. Його образ нагадує тип «зайвої людини», характерне явище XIX століття.

За жанром повість *відцентрова*, тобто події в ній розгортаються довкола центральної героїні – Уляни; за художньою структурою – *екстенсивна епічна повість*, сюжет якої розвивається як ланцюг послідовно експлікованих подій, об'єднаних мотивом кохання; на шляху закоханих стоять

перешкоди, випробування героїв, кожен з яких здійснює свій вибір. Події розвиваються напружено, динамічно, вони зумовлюють дію, не зважаючи на об'єктивний плин часу. Голос наратора в цьому жанровому різновиді звучить на другому плані, а відтак у художній структурі не виконує головної, об'єднувальної функції «матеріалу» в естетичну картину світу; його завдання – смислові акценти, зосередження уваги на характерах, змалювання почуттів і пристрастей персонажів. Отже, в сюжеті наявні такі його компоненти, як експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. Наратив цілісно завершує сюжетний вузол, зумовлений реальними суперечностями дійсності: етико-соціальний підтекст конфлікту між героєм, героїнею та середовищем увиразнює драматизм долі жінки-кріпачки та її драматичний вибір. Наратор Крашевського дотримується реалістичної моделі викладу історії героїв, розуміючи правдивість як реальний зв'язок мистецького твору з живим життям та історією, що тече, та історією, що вже проминула, змальовуючи радощі, болі людей.

Високої майстерності досяг повістяр у відтворенні *психіки* персонажів, його наратор-усезнавець моделює внутрішній світ Тадеуша, душевні порухи і переживання, застосовуючи умовний прийом роздвоєної свідомості героя. Експліцитний розповідач зауважує, що «в одній людині ніби живуть двоє. Тільки байдужа людина, яка керується самим лише розумом, ніколи не відчуває цього роздвоєння душі... Цей холодний розум стежить за вами, мов дозорець з вишки, – і остерігає, і знущається. Людина не хоче йому коритися, тоді розум мстить їй іронією, мстить неминучими муками сумління. І людина вагається, втрачає віру і своє щастя. Цей голос злого духа завжди йде проти бажання людини, завжди з погрозами стає поперек її шляху. Чоловік опускає голову, закриває очі на все, віддається пристрасті» [2, с.16 – 17]. Наратор Крашевського, змальовуючи такий стан персонажа, вдається до *внутрішньої фокалізації*: в епізоді, коли всі були в полі, Тадеуш немов підсвідомо прямує до хати Оксена Гончара, аби побачити Уляну; в його душі поєдналися двоє чоловіків: раціоналіст, носій панської кастової моралі і людяний, закоханий юнак, пристрасний, але легковажний. Наратор передає мовлення героя: внутрішній голос його другого «я» промовляє: «Так що? Покохав Гончариху? Просту селянку? Гидота! Гріх! Сором! Невже ж посмієш? Невже спроможешся? Невже відважишся?» [3, с. 17]. Очі Гончарихи переслідують його, сняться у сні, нагадують очі тієї панни, яка його зрадила. «А! Це ж та його зрадила! Завжди і всюди – та ж сама!!! І він дивився на неї, а бачив іншу, двох в одній; а коли прокидався і виходив у ліс, на поле, озирався неспокійним поглядом, чи не побачить знову Уляну» [2 с. 18].

Французький письменник Стендаль у трактаті «Про любов» («De l'amour») окреслив чотири різновиди кохання: *любов-пристрасть* (любов Луїзи до Альберта, любов капітана Везеля), яка примушує жертвувати інтересами, репутацією; *любов-потяг*: у ній більше порожнього гонору, ніж справжніх почуттів, від неї нічого не залишається, вона проходить швидко; *фізична любов* будується на тому, що мужчина підстерігає на полюванні красиву і ніжну селянку, що втікає до лісу. Всім знайома любов, заснована на задоволеннях; яким би нещасливим був мужчина, у шістнадцять років він починає з цього; *любов-марносластво* характеризується тим, що чимало мужчин прагнуть володіти жінками, які в моді, як красивими кіньми, як необхідним предметом розкоші молодого чоловіка. Найбільш щасливо протікають ці низькопробні стосунки, коли фізичні задоволення підсилюються звичкою. Фізичне задоволення, властиве природі людини, знайоме всім, але ніжні і пристрасні душі відводять йому другорядну роль [6, с.365 – 366].

Наратор зображує швидкоплинні перипетії розгортання кохання між паничем та селянкою. Цей різновид кохання схарактеризував Ортега-і Гассет, спираючись на «теорію кристалізації почуттів» Стендаля, який вважав, що любов є нічим іншим, як породженням фантазії. У Крашевського закоханий Тадеуш наділяє Уляну шляхетністю і рисами, які їй не властиві: «Ми закохуємось, коли наша уява наділяє когось чеснотами, які їй або йому не притаманні. Згодом засліпленість розвіюється, а разом з нею помирає кохання». На думку філософа, це відбувається з «психологічного погляду» тому, що чоловік ототожнює закоханість та кохання і перебільшує частку омани, що міститься в коханні. Такий психологічний стан зумовлюється тим, що закохані не вміють розрізняти відтінки почуттів і «фаз кохання», а також нездатністю любити і бути коханими. Ці люди «постійно живуть під знаком вигаданої закоханості. Їм не потрібно очікувати, поки заіскриться струмінь любові від певного об'єкта... При цьому люблять саму любов, а той, кого люблять, по суті, стає тільки зачіпкою» [5, с. 360, 362].

Прибувши до Уляни серед дня, коли селяни були в полі, Тадеуш розпитує молодицю про її кохання, чому вона вийшла заміж за старшого чоловіка. Панич співчуває їй, вважаючи, що така красуня заслуговує кращої долі. «Чи надовго така краса? – зневажливо прошепотіла жінка. В її словах вчувався якийсь неясний смуток, він бринів у її неспокійному голосі» [2, с.19]. Панича бентежить дивна сила її погляду, який був прекрасніший від неї самої. На другий день Тадеуш зі-

знається Уляні, що кохає її, при цьому уточнює: «але не по-вашому, не по-хлопському і не по-дворовому, а так, як пани кохають» [2, с. 23]. Проте Уляна попереджує залицяльника: «чула я про панське кохання, воно завжди бідою кінчається» [2, с. 24]. Тадеуш діє наполегливо, відправляє чоловіка Уляни до Бердичева, а потім до Луцька, аби бути з Уляною: ним керує *фізична любов*: «Якої ж насолоди шукав він там? О, незрозуміле людське серце, хто тебе збагне, коли тобою керує тіло?» [2, с. 24] – резюмує розповідач. Уляна виявляє розсудливість і прагне відвернути від себе біду – залицяння панича; та Тадеуш готовий піти на все, аби домогтися молодиці, яка не вірить у його кохання: «Хіба це кохання? – запитала вона. – Те кохання, яке мені снилося, мріялося, про яке в пісні співають і на вечорницях ворожать... панське, королівське кохання, – воно зовсім інше, я знаю. Воно не про нас, убогих, не в бідній хаті його шукати!» [2, с. 26].

У стендалівській теорії кохання «кристалізація» супроводжується випромінюванням душевної енергії закоханих. Тадеуш весь час перебирає в думках свою нічну зустріч з Уляною, соромиться і картає себе, адже поведінка молодиці «засіла в його серці як складна загадка» [2, с. 27]. Вона видається йому то хитрою, то цнотливою селянкою, якої не мала б мати, а тому його залицяння повинна сприймати як приємну розвагу, а не як нещастя. Він вважає, що Уляна боїться чоловіка і поговору. Перед його очима постають риси її обличчя, незбагнений погляд жінки-красуні, який «мало узгоджується з її сірою світою», але про Гончарівну не можна судити шаблонами як про звичайну зіпсуту селянку. Поступово застосовується *акторіальний* тип наративу: звучить голос Тадеуша. В його очах Уляна – «перлина, затоптана в болото». Він не може збагнути феномена жінки-красуні, він розмірковує, яким чином ця перлина «зберегла цей блиск і форму, яким чином таке обличчя, таку душу Бог дав жінці селянського стану? Яким чином повсюдна зіпсованість досі її не торкнулася?» [2, с. 27]. Його бентежать прекрасні її очі; звучить голос наратора і голос закоханого панича, крізь призму якого змальовується епізод зустрічі з Уляною в лісі: «– Не бійся ж, дозволь мені хоч подивитися на тебе... Цей погляд здатен стільки дивних речей розповісти, стільки неземних тайн розкрити, стільки щастя обіцяти, стільки мрій про майбутнє викликати! Чи зустрічав хто-небудь з вас такий дивовижний погляд у жінки, одягненої в просту сірчину, яка тільки поглядом нагадувала ангела, а тілом і душею була звичайною куховаркою? Хіба це не жахлива мука – дивитися на таке створіння, яке обіцяє прекрасну душу, але не має її» [2, с. 29]. Маніфестація гендерних стосунків персонажів овіюється символікою та романтичними таємницями: вони зустрічаються у лісі на предковичній могилі, на якій колись загинули брати через зрадливу нещасливу любов; для селян це страшне, прокляте місце.

Повістяр застосовує *експліцитний* *акторіальний* *нарратив*, який уточнює і роз'яснює мотив поведінки персонажів за допомогою *внутрішньої* та *зовнішньої фокалізації*. Опинившись на самоті, Тадеуш та Уляна зізнаються у коханні. Дискурс панича сповнений ніжності, зачарований її поглядом, він тихо промовляє до неї: «О, моя Уляно, те кохання, про яке ти чула, то солодке кохання, для нього досить бачити кохану, досить торкнутися руки, досить наблизитися до уст» [2, с.30]. Вона відчула бурю в його душі, а тому також зізнається милому: «Ви мене приворожили, зі мною щось таке діється, чого ніколи в житті не було... Зі мною тільки щось незрозуміле діється, якое сумно, люблю, страшно». Вона усвідомлює, що панич несе їй нещастя та її дітям. «Горе мені! А чоловік, а люди...» Уляна втікає від панича, який залишається зі своїми думками, які передає розлогий монолог. Шалу героя не має меж, він картає себе: «Що це таке? Чим це скінчиться? Потрібна ж була мені любов... у світі! Дивна, незрозуміла, нерозумна любов до дикунки. Не можна її зрозуміти! Звідки в неї ці очі, звідки це обличчя? Звідки ця усмішка? Чому вона принаймні не вільна дівчина? О! Тоді нехай би собі патякали люди, нехай би сміялися і знущалися! – Він зітхнув і провів рукою по похмурому чолу. – Нехай буде те, що має бути! Я збожеволів!» [2, с.31]. Такий стан закоханих схарактеризувала Світлана Крилова: «Зустріч двох розвинутих особистостей, що вже вийшли за межі лише любові до себе та прагнуть більшого, означає еротичну любов. Головним в еротичній любові є те, що дві особистості з'єднуються в одну цілість, яка не заперечує, а підсилює неповторність та унікальність кожного з них» [3, 119].

Монологи, невласне пряме мовлення розгортають інструментарій психологічного аналізу, що допомагає проникнути у потаємні закутки душі персонажів, їхній внутрішній світ. Особливо майстерно відтворено *інтроверзію* Тадеуша, яку К.-Г. Юнг пов'язував з лібідозними спрямуваннями особи, яка переймається бурхливим потоком фантазій, візій та мрій: герой відчув у собі «внутрішню зміну, що з ним сталася»; сам собі зізнається, що бачив кращих жінок за Уляну, але жодна з них не подобалась так йому, як вона; кожному мить пригадував її очі (до речі, образ очей є лейтмотивом у повісті), погляд яких «був для нього дорожчий від мови і думок, які в інших жінок бувають позиченими, а самі ці жінки зі своїм вихованням схожі на ляльок. Розтривожений тим, що з ним діялося тепер, він майже не жалів і не згадував свого минулого, лише мріяв про якое майбут-

не» [2, с. 32]. Тадеуш сподівався, що проста селянка принесе йому щастя. Наратор констатує, що спостерігаючи за вчинками і помислами закоханого парубка, «можна було в сотий раз повторити вслід за англійським поетом: серце – то незглибима прірва» [2, с. 32]. Поступово вимальовується складний характер героя. Наратор-усезнавець відзначає, що Тадеуш Морозочинський керувався правилом вседозволеності, не ставив перепон своїм бажанням, а тому не чинив опору почуттям, які виникли до кріпачки, пояснюючи це неробством, лінощами, байдикунням. Повістяр вдається до аналізу психіки героя, тому монологи і невластне пряме мовлення стають засобами моделювання його характеру: шалена закоханість, нестримність, нерозсудливість, погрози на адресу чоловіка Уляни вириваються з його уст, гнів опановує його єство: «уже й любов, і журбу заступило нестримне жадання помсти, яке виникає в глибині людського серця під впливом пристрасті». Підслуховуючи розмову Оксена з чоловіками, як чоловік буде карати Уляну, Тадеуш сатаніє, якби міг розправився б з кривдниками Уляни, у ці хвилини він готовий піти на злочин: «– Я не знаю, що зроблю, щоб вона була зі мною, я без неї жити не буду. Цей хлоп... я мушу його позбутися» [2, с. 47]. Наратор відзначає: «Тадеуш змагався з хвилями різноманітних почуттів: любові, гніву, жадоби помсти, розпачу, жалю... Страшним було це катування під вікном корчми; півгодини він стояв, остовпівши від гніву» [2, с.47]. Так змальовується багатогранний характер Тадеуша.

Розповідач аналізує поведінку Уляни, яка піддалася своїй пристрасті, закохалася в панича, вплуталась у ту панську любов, про яку чула в піснях. Переступила людський поговор, забула про дітей, хату, чоловіка, сором, бо кохала пана. Вражає абнегація, самопожертва героїні: «Вона йшла до нього і віддавала в жертву свій спокій, всю себе за краплю шаленого почуття, не вміючи навіть взяти з цього почуття все краще, слухаючи його, як далеко пісню, від якої вітер доносить тільки гарні уривки» [2, с.36]. Наратор резюмує: закохані були щасливі – «якимсь особливим щастям, незбагненим, неприродним, до якого одна мусила підніматися, а другий – опускатися», але було це щастя, не хвилинне задоволення, не скороминучий шал. Ортега-і-Гассет називає таке кохання «*справжнім*». «Це різновид любові, за якої людина ніби розчиняється в іншій людині... Справжнє кохання, народжене в заповітних глибинах душі, очевидно, не може померти. Воно завжди залишається в чутливій душі» [5, с, 367]. Проте Крашевський змальовує «нерівне кохання»: розум Тадеуша нагадає йому про непередбачені наслідки в майбутньому, але про них закоханий Тадеуш не думає.

Гетеродієгетичний наратор позиціонується в художньому світі повісті як всезнаюча інстанція, яка перебуває в координатах розповіданої історії: він немов присутній на побаченнях Тадеуша з Уляною у лісі чи саду, підслуховує біля корчми розповіді родичів Оксену про подружню зраду його жінки, спостерігає за поведінкою панича, проникаючи у внутрішній світ свого протагоніста. Тадеушу здалося, що «на нього звалилося щось жахливе. Ще ніколи він не відчував так сильно своєї шаленої любові, ніколи не відчував себе таким нещасним, як оце тепер. В очах йому мінилося, весь час схоплювався, ходив, думав» [2, с. 45]. Наратор стає невидимим: він переноситься то до озера, де відбуваються побачення Тадеуша й Уляни, то невидимий перебуває в маєтку Морозочинського, підслуховуючи розмову Якуба з економом Ліновським, то перебуває в хаті Гончара, спостерігаючи сцену розмови Оксена з Уляною. Розповідач оприявнює себе джерелом інформації, суб'єктом модальної оцінки подій та людей у фікційному світі тексту, формує дієгезис як «просторово-часовий універсуум, що зумовлюється його наративом» [1, с. 60].

Змальовані події набувають особливої тональності, оскільки їх викладає *експліцитний розповідач*, який виявляє свою присутність по-різному, наполягаючи на правдивості розказуваної історії. Так, в одинадцятому розділі він зображує Уляну, яка залишилась у хаті сама: панич відправив Оксена до Луцька не випадково, а за ради неї, вона забула про погрози чоловіка і свою ганьбу. Наратор дивується, як ця жінка зуміла «залишитись чистою серед зіпсованих, тепер уперше, охоплена поривом незвіданої розкоші, сповнена якимись дивними думками, які щось їй промовляли – так сильно запалилась пристрасно, що через неї стала дивитись на все байдуже і всім нехтувати. Не властива їй досі відвага» [2, с. 54]. Газдуючи біля печі, вона вже не думала про дітей, цілувала їх холодно, згадуючи інші поцілунки, іншу любов. Наратор апелює до читачів, замислюючись над феноменом жінки, яка по-справжньому покохала: «Звідки стільки почуття у простої жінки? Але ж хіба воно властиве тільки людям освіченим? Коли в просту душу, створену Богом довершеною і сильною, душу, нічим не знівечену, яка не застарілась змолоду, яка спить у тілі, як у колісці, – коли в таку душу западе не знане досі почуття любові і вкоріниться в ній, покаже їй свої чари, відкриє перед нею дивний світ, коли виведе її з первісного стану кудись вище, тоді в цій душі народжується негмаовна дика пристрасть, котрої ніщо не в силі зламати чи знищити» [2, с. 55]. Доречно філософ Світлана Крилова виділила особливу любов – *любов до себе*, яка дає можливість кожній людині пережити не тільки тілесну любов, але й духовне та душевне начала, які

творять особистість, гармонізують її світ, роблять людину прекрасною [3, с. 119].

Змалювання фікційного світу в повісті здійснюється не тільки з погляду наратора-усезнавця, але й того чи іншого персонажа, стороннього спостерігача, що немов перебуває за спиною героїв. Зміна і чергування різних точок зору по-своєму організовує окремі фрагменти наративу, емоційно забарвлюючи текст. Йдеться про стилістично експресивне розмаїття структури дискурсу повісті, що вбирає в себе широкий спектр мовленнєвих засобів, відтворюючи точки зору персонажів, наратора як спостерігача історії Уляни і Тадеуша.

Прикметною ознакою дискурсу повістей письменника є пейзажі-експозиції, пейзажі-обрамлення, тонкий психологічний паралелізм як засіб відтворення симпатії наратора до героїв. Картини природи в повісті «Уляна» пов'язані з внутрішнім життям героїв; мальовничі пейзажі увиразнюють їхнє духовне обличчя, часто вони паралельно розгортаються з переживаннями персонажів, фіксуючи злет і приземлення почуттів персонажів. Повістяр підкреслює прагнення героїв до простоти і природності своїх почуттів, єдності з природою, яка підносить їх до краси.

Ось зажурений Тадеуш, очікуючи Уляну, сидить на лавочці біля озера, він спостерігає за смерканням. Крізь хмари пробився місяць і освітив картину. Вона змальовується з погляду персонажа. Хоча ця візія не відзначається якимось незвичайністю, проте приваблює своєю красою: небо одяглося у дивні шати, які рідко можна побачити. До героя приходить захоплення красою світу. Він милується ним: «На заході – рубінове, вище – позолочене, далі – полове, потім темно-блакитне небо вже іскрилося блідими зірочками, які несміливо з'явилися і зникли. По небу плили хмарки, з однієї сторони – темно-пурпурової, а чим вище – блідішої барви; з другої ж – щойно яскраві, а тепер уже гаснучі на очах... Стояла урочиста тиша; в її лоні замирили слабкі голоси. Цей тихий вечір діяв на Тадеуша, оповиваючи його згадками про минуле, навіюючи спомини про молодість» [2, с. 57]. Картини природи Крашевського стають учасниками дії як елементи онтології героїв, висвітлюючи їх поетичні душі.

На тлі цього ідилічного пейзажу зображується зустріч закоханих, які обговорюють своє складне становище. Молодиця не боїться ані поговору в селі, ані побоїв чоловіка. У своїх рішеннях вона рішучіша за панича, виявляє силу волі, бо кохає його понад усе. Забуваючи про гіркі реалії, Уляна «горнулася до його грудей, цілувала йому руки, і плакала з радості, і голубила, і сміялася, і пригортала його в невимовному захваті. У своїй пристрасності вона доходила до шаленства» [2, с. 59]. Любощі затуманили їй голову, вона втратила контроль над собою. Героїня перебуває у стані вибору між внутрішнім і зовнішнім світом, тобто ідеалістичним і реалістичним. На цьому етапі свого життя вона отримує сенс свого існування.

Описи й діалоги переростають у внутрішнє мовлення, яке емоційно забарвлене і відтворює психічний стан героїв; воно будується на опозиції – щире і віддане, саможертвоне кохання селянки та зрадливе манірних та егоїстичних панянок. Внутрішні монологи Тадеуша визначають його позицію, захоплення коханою: «О! – думав він, – це, певно, чарівний сон, омана якась. Любов такої жінки! Така душа під світою, такі очі у простої селянки! Ох чому вона не вільна! Нехай би тоді весь світ говорив, нехай би люди весь бруд своєї зневаги вилили на мою голову – я був би з нею щасливий. Я зробив би з неї свого ангела, навчив би мислити, увесь світ дивувався б з неї... Вона щира, вона природна. А в нашому середовищі самопожертви й щирості не питає! Ті ганяються за чоловіками, за свободою, за оплесками, і нікого не люблять, крім самих себе. Королеви з порожніми серцями й душами, яким здається, що весь світ створених тільки для них» [2, с. 59]. Духовний світ селянки протиставляється бездушному світові панянки. В такий спосіб у повісті розгортаються переживання *екзистенційного* виміру, пошук смислу життя, яке зігріває любов. Таку любов окреслила Світлана Крилова, яка стверджує, що «*еротична любов* є щось більш відкрите та універсальне, ніж любов до себе, однак вона може виникнути лише на основі любові до себе. Людина, що не полюбила себе, не здатна до такого особистісного напруження, як любов до Іншого. У вищих своїх проявах еротична любов виступає як *любов-цілісність*» [3, с. 119].

У повісті Крашевського повістяр вільно вибирає точки зору, з яких сприймається навколишній світ, його не зупиняє можливість проникнути в чужу свідомість, «включитися» у внутрішній монолог героя, проникнути в думки іншого партнера під час діалогу між ними. Наратив стає двоголосим, розповідач передбачає свого співбесідника – уявного читача, якому зізнається: « – Треба ж було, – сказав Тадеуш зрештою, – такого невезіння, щоб потрапити на власну кріпачку, на невірлицю... А втім, навіщо нарікати?». Врешті, він передбачає драматичну розв'язку: «Ні, нехай буде так, як судилося, мені тепер добре. Хто знає, чи не буде крові або вогню в п'ятому акті драми! Тим краще! А чого варте життя без життя, без пригод, без потрясінь, без почуттів?» [2, с. 59]. На трагічний фінал цього кохання натякає і наратор: «Він був спраглий і хотів напитися – хоча б крові і сліз!» [2, с. 59].

Правда, майбутнє не цікавить ні Тадеуша, ні Уляну, яка насолоджувалася «з чарівної криниці кохання». На погляд розповідача, їх обох засліпила сильна пристрасть, вони перебували у стані самозабуття; у цьому коханні Уляна знайшла своє щастя, утвердилася яскравою особистістю: «Вона була прекрасна у своїй пристрасті – палкій, нестримній, щирій, майже безсоромній». Він ставить запитання реципієнтові: «Де можна тепер зустріти таке почуття?» [2, с. 60]. Це почуття перейняте, наділене нав'язливою ідеєю, одержиме. Це – *одержиме кохання*. Ортега-і-Гассет вважає, що «одержимою є людина з ненормальними виявами зацікавленості. Ніщо так не відрізняє одного з одним, як вияв зацікавленості. В кожній людині вона виявляється по-різному» [5, с. 378]. Закоханість Уляни перетворюється в одержимість: вона перебуває у полоні свого кохання до Тадеуша, жертвуючи репутацією, честю, сім'єю, своїми дітьми; після пожежі її не збентежила смерть чоловіка. Розсудливий наратор пов'язує сліпу одержимість з деградацією особистості, зауважує, що голос сумління в душі Уляни заглушила «палка пристрасть, яка стала ще сильнішою після жертв і страждання. Це нове життя майже повністю витіснило в ній материнську любов... Дивне, злочинне божевілля прикувало всі її думки до ліжка хворого; всю її саму Тадеуш забрав для себе. Вже пора була заговорити каяття, сумлінню, жалеві, але вони все ще мовчали» [2, с. 67].

З часом Тадеуш розважливо обмірковував непросту ситуацію, не бачивши виходу з неї. Наратор моделює розповідну стратегію у такий спосіб, щоб викликати довір'я в читача до тієї чи іншої ситуації. Проте вихід із безвихідного становища знайшов Оксен Гончар. Мстячи панові, він підпалив сторожку, де ночували Тадеуш й Уляна, та панський будинок і тік. Пожежа – це кульмінація у розгортанні подій та почуттів закоханих. Уранці до Тадеуша прийшло отверезіння: «Його любов вся до решти згоріла в полум'ї пожежі», він усвідомив своє драматичне становище і свою вину. Від пережитого панич тяжко захворів. Наратор тонко змальовує екзистенційні переживання парубка, його прагнення забути, втекти від прикрих реалій. Пристрасна любов Уляни зламало його волю над собою, він розлюбив її, але не має сил порвати з коханкою, мучиться у кайданах, які сам на себе наклав.

Сюжетнотвірну функцію відіграють актанти [7, с. 8 – 9] – Оксен та Август. Август, один із найкращих друзів Тадеуша, за допомогою якого наступає розв'язка в оповіданій історії. Побратимові Тадеуш зізнався, що теперішнє становище пригнічує його, адже через Уляну він перетворився на похмурого відлюдка, самотника-селяка. У художньому наративі *фокалізатором* виступає Август, який представляє портрет Тадеуша: «Обличчя зблідло, повіки набрякли, чоло зморщилося, на устах залягла гіркота, на передчасно постарілому обличчі лежав глибокий смуток» [2, с. 73]. Він відкрив йому очі на ганебний стан його як шляхтича, умовивши поїхати до Варшави, де мешкала його колишня дівчина і через яку він став відлюдником, опинився в провінції.

Розповідач вибудовує текст таким чином, що інформація, яка повідомляється читачеві, характеризується компетентністю, всезнанням, адже він залишається біля Уляни і не оповідає нічого про Тадеуша та його подорож і життя у Варшаві. Повістяр зі співчуттям зауважує: «Уляна залишилась зовсім сама зі своєю пристрастю, журбою думками. Позбутися їх вона не могла, на її долю лишалося тільки плакати» [2, с. 79]. Зосередивши увагу на засмученій героїні, її екзистенційних переживаннях, розповідач застосовує *змінну фокалізацію*: за Уляною спостерігає сам наратор-усезнавець, дворові люди, пан Ліновський, село, від якого долітали співи і голоси щасливіших від неї людей. Вона стала для них «чужою», «іншою», частиною панського світу: «Ці люди дивилися на неї як на пропащу; при зустрічі вони кидали на неї насмішкваті або похмурі погляди, ніхто з нею словом не обмовився, не подав руки. Там, на протилежному березі озера, на жовтім лану співали жінці в білих сорочках, їхні пісні долинали до Уляни, нагадуючи їй про її колишню волю» [2, с. 79]. Як пані (але в селянському вбранні), Уляна сиділа, склавши руки, очікуючи приїзд милого. Вдень і ночі виглядала свого Тадеуша, дослухалася до гуркоту на шляху. А він усе не приїжджав. Вона прирекла себе на добровільне ув'язнення, боячись, що прибуде її милий, а вона не зможе першою його зустріти і привітати.

Нарешті, вона згадала про своїх дітей, їх привели до неї. Проте її серце було переповнене іншою любов'ю, а до дітей їй було байдуже. Наратор застосовує *цитатний дискурс*: «Сироти, – вигукнула вона в душі, – хто я для них? Чи я їм мати? О, ні. Дивлюсь на них, як на чужих. Не буду я вже їм матір'ю. Не зможу» [2, с. 80]. Вона обриває життєдайну нитку з рідним джерелом, неопалимою купиною, що підносить душу матері до небес.

Фокалізатором стає персонаж, тобто передається кут зору Уляни, а тому розгортається картина в її освітленні. Час для неї тече повільно, вона тяжко переносить розлуку, сумує за милим. В очах Уляни розлука з коханим Тадеушом набуває гігантських, світових вимірів: нестерпно повільно стікає час, жадана зустріч віддаляється і віддаляється, а біль і журба нестерпні; вони мучать і катують її, проте в неї жевріє надія: «Він повернеться!». І її серце оживає знову. Молодиця

перебуває то біля озера, де колись зустрічалась з Тадеушем, то біля вікна у своїй кімнатці: вона пильно стежить за шляхом, її слух вловлює кожен звук, а брички з Тадеушем все не видно і не видно. Інколи їй здається, що милий їде, що то його коні іржать від радості, що прибувають додому, вона зривається з місця («Це ж він!»), а Тадеуш ще не прибув. З опущеною головою вона повертається до своєї кімнатки.

У неділю вона спостерігає, як односельчани в нових хустках, свитках і намітках поспішають до церкви, аби помолитися Богові та Божій Матері. Проте вона не може піти до храму: боїться людей і переживає ще більше, що, можливо, приїде Тадеуш, коли вона буде в церкві. Як бачимо, на рівні композиції наратор застосовує різноманітні точки зору, зокрема *фокалізацію персонажа*, щоб повідомлені події сприймалися реципієнтом як автентичні, правдоподібні.

У передостанньому розділі події змальовуються з погляду героїні: уже двічі вкривав сніг землю і розтавав, уже двічі крига заковувала озеро льодом, а вона сиділа у порожньому будиночку, виглядаючи коханого, і жила надією про повернення з Варшави Тадеуша, але надія втікала. Наратор вдається до такого оповідного прийому, як *проlepsис*, передбачаючи трагізм розв'язки. Героїня відчуває біду, яку принесе його повернення з іншою жінкою: «Повернеться іншим, і не гляне на неї, відштовхне». «Краще нехай зовсім не повертається, – говорила вона собі, – краще буду чекати до самої смерті, ніж дочекатися до того, чого пережити не зможу» [2, с. 82]. Уляна мужньо терпить випробування долі. Важливим чинником її життя є віра у справжню любов, яку подарував їй Тадеуш. Свій сенс буття вона знайшла в коханні. Для неї Тадеуш став втіленням вимріяного кохання, яке знайшло своє відображення в піснях. Вона самовіддано його любить, нехтуючи пересудами і всім світом.

Врешті, наступає п'ятий акт трагедії, її розв'язка. Наратор Крашевського застосовує *зміну фокалізацію*: приїзд Тадеуша змальовується то з погляду наратора, то фокального персонажа. Уляна помітила осіннього ранку, як понад берегом озера котилася повозка, яку тягли коні Морозочинського. В цю мить у повозці відсунулася завіска, і вона побачила його, свого милого, а біля нього помітила молоду і вродливу жінку, яка схилила голову йому на плече. В очах Уляни потемніло, тривожно забилося серце, і вона побігла до будиночка. Слово бере наратор: «Що діялося в її душі? Те, що діється в день страшного суду» [2, с. 83]. Наратор фокалізує Тадеуша, фіксуючи його поведінку як *екзистента*: ось він, похмурий і неспокійний, виходить з коляски, озирається навколо, шукаючи очі Уляни; її не видно з будиночка; він полегшено зітхнув, підбадьорився, давав розпорядження і все метушився біля дружини, обнявши її за стан, показував кімнати в маєтку, передав їй ключі й ніжно говорив. Розповідач акцентує увагу на портреті пані, з якою одружився панич: «Яка ж бо молода і показна Тадеушова дружина! І очі в неї чорні, як і в Уляни, тільки не виплакані, а блискучі, ясні, а над ними брови шнурочком, а під ними – задержуватий носик кірпатий, і невеликі рожеві уста усміхаються» [2, с. 83]. За такі очі Тадеуш кохав Уляну, яка тепер стала йому непотрібною.

Об'єктом фокалізації знову стає Уляна, яка, забута всіма, зі своїм горем причаїлася в холодному будиночку в саду. До неї доносився гамір і сміх гостей. Її монолог сповнений розпачу і мук: «← Повернувся одружений, вигнав. Навіщо мені жити? Немає в мене дітей і серце до них не тягнеться; немає нічого. Всі рідні покинули, він покинув. Нікому я не потрібна. Жити далі я не зможу. О ні! Померти і скінчити все разом... Може, він хоч після смерті пожаліє, заплаче, може, зрозуміє, як я його дуже любила, доки життя стало. А у них і пам'ять слабка, і любов коротка. Прости мене, Господи» [2, с.84]. Ситуація, що склалася, примусила її по-новому подивитись на своє буття; без кохання і милого її існування стає для неї непотрібним. Вчинки Тадеуша приголомшили Устину, збагнувши, що жити їй не має сенсу. З розпущеними косами і божевільним поглядом вона спостерігає під вікном за панським товариством: «деякі грали в карти за столом, і обличчя у всіх були такі задоволені, веселі, рум'яні... Посеред кімнати стояв Тадеуш з дружиною: він обняв її за стан, вона схилила голову йому на плече і пустотливо дивилася на нього. Вони сміялися, перешіптуючись між собою» [2, с. 84]. Від цієї картини жінка відчула смертельний біль і побігла до озера, щоб накласти на себе руки. Любов Уляни можна назвати *надеротичною* (С.Кривола), яка виходить за межі егоїзму, стає трансцендентною.

Оскільки за своїм жанром «Уляна» Крашевського є повістю-апологом, то повчальні нотатки наратора наскрізні. Проте не песимізм визначає тональність твору, в якому утверджуються і позитивні ідеали, якими є природа, любов, високоетичні народні засади буття людини. Тільки оберігаючи їх, людина може знайти своє щастя, порушення їх несе їй кару.

Отже, художній наратив повісті «Уляна» Крашевського відзначається реалістичною поетикою, в якій змодельовано історію кохання жінки-кріпачки і шляхтича. Любов як екзистенціал людського буття експлікується у художньому світі твору крізь оптику екзистенції персонажів. З цією

метою письменник вдався до відповідної наративної стратегії художнього висловлювання: розповідь веде гетеродієгетичний наратор, який виявляє себе у тексті як експліцитний розповідач. Це зумовило сюжетно-композиційну організацію повісті, її жанрову природу як повісті-апологу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Женетт Ж.. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – Т. 2. – М.: Мзд-во Сабашниковых. – 1998. – С. 60 – 280.
2. Крашевський Ю.І. Повісті. / Переклад з польської В.Іванисенка. – К.: Дніпро, 1979. – 427 с.
3. Крилова С. Любов. // Хамітов Н, Крилова С. Філософський словник. Людина і світ. – К.: КНТ, Центр навчальної літератури, 2007. – 264 с.
4. Липатов А.В. «Русский» Крашевский (Польсько-русские литературно-типологические параллели) // Советское славяноведение. – 1990. – № 4. – С. 48 – 55.
5. Ортега-и-Гассет Х. Этюды о любви // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 378.
6. Стендаль. О любви // Стендаль. Соб.соч.: В 15 т. – Т. 4. – М.: Изд-во «Правда», 1959. – 407 с.
7. Ткачук О. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
8. Франко І.Я. Польський селянин в освітленні польської літератури // Франко І.Я. Збір. тв.: У 50 т. – Т.27. – К.: Наукова думка, 1980. – 463 с.
9. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
10. Kraszeuski J.I. Listy do redakcji «Gazety Warszawskiej» // Kraszeuski Józef Ignacy. Zebr. I wstęp. W Danek. – Warszawa, 1963. – S. 150 – 158.

УДК 821.161.2

*Людмила БУБЛЕЙНИК, професор,
Волинський інститут економіки та менеджменту*

СТРУКТУРА ДІАЛОГУ В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Розглянуто типи діалогу в драматичних творах Лесі Українки, схарактеризовано види авторських ремарок та засоби їхнього зв'язку з репліками дійових осіб. Простежено явища, які зближують мовні структури драматичних творів поетеси з її лірикою.

Ключові слова: діалог, полілог, репліка, ремарка, інтертекстуальні структури.

Рассмотрены типы диалога в драматических произведениях Леси Украинки, охарактеризованы виды авторских ремарок и способы их связи с репликами действующих лиц. Прослежены явления, которые сближают языковые структуры драматических произведений поэтессы с ее лирикой.

Ключевые слова: диалог, полилог, реплика, ремарка, интертекстуальные структуры.

The paper deals with the types of dialogues in dramatic works by Lesya Ukrainka. The kinds of author's remarks and the means of their connection with characters' cues are defined. The phenomena bringing language structures of the poetess' dramatic works together with her lyrical pieces are investigated.

Key words: dialogue, polylogue, cue, remark, intertextual structures.

Окремі аспекти стилю Лесі Українки вже були предметом досліджень [Див., зокрема: 5]. Але весь обсяг проблем лишається ще не до кінця висвітленим, потребує подальшого опрацювання в різних напрямках, у тому числі на рівні складників, які формують текстові структури.

Метою статті є розгляд діалогічних структур у віршованих драматичних творах Лесі Українки, характеристика побудови реплік та їхніх зв'язків з авторськими ремарками, з'ясування впливу лірики поетеси на її драматургічний дискурс.

Типовою формою діалогу в драмах Лесі Українки є структура *питання – відповідь*. Вона відтворює хід бесіди, узвичаєний у живому невимушеному спілкуванні, яке переслідує комунікативну мету:

Один левіт

(до другого левіта)

Ти чом не був сьогодні на молитві?

Другий левіт

Мене послав начальник до рахунків.

[7; III: 156]

У художньому тексті ця форма діалогу набуває естетичної значущості. Одним із чинників його художнього ускладнення є ритм, породжений поетичним синтаксисом: так, швидкий діалог *Мавки і Лукаша* при першому їхньому знайомстві відзначається чіткою симетричністю реплік, кожна з яких дорівнює одному реченню:

Мавка

Німого в лісі в нас нема нічого.

Лукаш

Чи то ти все отак сидиш у лісі?

Мавка

Я зроду не виходила ще з нього.

Лукаш

А ти давно живеш на світі?

[V: 215]

Діалоги та полілоги, що складаються з об'єднання коротких реплік, чергуючись із «монологізованими» репліками, надають драматичному дискурсові підкресленої динамічності та енергії, не втрачаючи при цьому життєвої правдивості:

С п і в е ц ь

Безумна! Біснувата! Що ти робиш?

Рятуйте, люди, святощі загинуть!

(З голосним лементом кидається до Йордану, за ним дехто з людей, що поскоплювались на його крик).

Пливіть, ловіть, біжіть, переймайте!

Пішла на дно!.. Давайте сітку! Невід!

Р и б а л к а

(з берега)

Пішла на дно? Шкода! Дарма шукати.

Не доберешся дна, тут мулко дуже.

(Гукає на співця, що збирається кинутися в річку)

Вернись, не квапся, бо ще й сам потонеш.

С п і в е ц ь

(кидається до Тірци, за ним юрба розбуджених людей)

Так я ж тебе, злочиннице, втоплю!

Ю р б а

Топіть її! топіть! вона посміла

втопити наші святощі сіонські!

[Ш: 181-182]

Динамічний обмін репліками в швидкому діалозі, зумовлюючи його реалістичність, зростає завдяки розриву віршованого рядка, розподілу його частин між мовцями:

Л е в і т

(з гурту, що не вступав до бійки за Тірцу)

А святий жертovníк?

Стоїть він цілий.

Т і р ц а

Тільки без жертвов.

Л е в і т

В нас є закон, а там стоїть виразно,

що є о д н о на світі боже місто –

Давидове, о д н а оселя божа –

храм Соломонів.

С а м а р я н и н

Де ж той храм?

Л е в і т

В законі.

[Ш: 184]

Цей тип діалогу ускладнюється завдяки гамі численних модально-сміслових відтінків, які, відтворюючи риси, характерні для емоційного, невимушеного побутового спілкування, у тексті драми виконують художнє завдання. Модальність є наслідком протилежного осмислення прямого значення мовних структур, що формує метафоричну семантику граматичних одиниць. У формально заперечному запитанні до адресата імпліцитно міститься докір, який розуміє співбесідник, виправдовуючись у відповідь:

1-й л е в і т

А ти не міг знайти кого з невірних,

щоб перейняв тебе?

2-й л е в і т

Неволя, брате!

[Там само]

Заперечні моделі питальних речень мають риторичний характер, узвичаєний у живому мовленні; в тексті Лесі Українки подібні структури підвищують експресивність конфліктного діалогу:

Д і д

... ти набрав прокази в Вавилоні <...>

Е л е а з а р
А не набрались
ви всі там, на роботі в Вавилоні?
<...>
1-й п р о р о к
Неволею не докоряють бранцям!
Е л е а з а р
А я ж хіба не бранець?
[Ш: 160-161]

Риторичні запитання, позбавляючись від буденних інтонацій і набуваючи ознак спеціального стилістичного засобу, використовуються в позиції зачину емоційного, закличного монологу, і в цьому контексті лексичне наповнення звичайної моделі діалогу *питання – відповідь*, коли питальне речення ускладнюється додатковим модальним спонукальним співзначенням, також створює особливе забарвлення урочистого мовного малюнку:

Т і р ц а
А що ж є гірше над таке ярмо?
<...>
Невже не встанеш ти з сії неслави?
Від сорому не підведеш чола?
С т а р и й
Для чого? Нащо маю я вставати?
Т і р ц а
Для праці! Для поради! Для життя!
[Ш: 178-179]

Діалогічні єдності, сполучені спільною комунікативною настановою, мають різний обсяг і будову, зумовлену їхньою тематикою та роллю в архітектоніці художнього цілого. Великий обсяг зазвичай характеризує полілоги, що спричинює ефект масовості.

Викликає інтерес будова тих діалогічних єдностей, які демонструють спільні риси з ліричними текстами поезеси. Зазвичай вони складають двочленну або тричленну структуру; породжений нею чіткий ритмічний паралелізм, загалом властивий ліричному дискурсові, зберігає природність спілкування дійових осіб:

С а м а р і ї с ь к и й п р о р о к
(до Елеазара)
А, се ти
пророче гånьби? Чим же ти прославив
Ізраїля й Іуду?
І у д е ї с ь к и й п р о р о к
(до Елеазара)
Бридкий плазе,
Чого приліз сюди з того кубла?
Там бог твій і народ, іди їх славить!
1-й л е в і т
(проходячи, плює на Елеазара)
Щоб викинув тебе Господь із уст!
Щоб згинуло ім'я твоє, яки слина!
[Ш: 158]

Подібність фрагментів реплік до ліричних текстів авторки збільшується у тому разі, коли діалогічна єдність відокремлюється зміною віршового розміру, який набуває виразно наспівного характеру. Так, діалог *принцеси і лицаря* («Осілля казка») побудований на впорядкованому чергуванні їхніх реплік, кожна з яких складається з двох рядків, що утворюють строфу з перехресним римунням, на відміну від решти тексту твору, написаного неримованим віршем. Наспівність ще збільшується завдяки звучанню видозміненого уривку з народної пісні в устах *принцеси*:

Принцеса
Як далеко, як широко
видно білий світ!
Лицар
(на середині гори)
Що се так бринить високо?

Се її привіт!
 <...>
 Принцеса
 Але ж тут, пожалься, боже,
 знову жде тюрма!
 Лицар
 Умовляння не допоможе, –
 вороття нема.
 Принцеса
 Та поглянь, он сонце гоже,
 згинула зима,
 хутко згине все вороже...
 <...>
 Згину я сама!
 <...>
 Гуси, гуси, лебедята,
 візьміте нас на крилята,
 понесіте світ за очі,
 на полудня, геть з півночі!
 [III: 206-207]

Щільно сполучаються з діалогічним текстом, становлячи органічну його частину, ремарки. Їхня сутність прямо пов'язується з образом автора: С. Вайман слушно говорить, що ремарка є «прямим» автором, вона завжди фіксує «ступінь обізнаності драматурга стосовно властивостей героя і форм надсловесного його існування» [1: 23].

Ремарки у Лесі Українки часто мають самостійне значення, яке підкреслюється і їхніми змістовими параметрами, і навіть обсягом. Водночас порівняна автономність ремарок не суперечить виконанню ними цілої низки різноманітних функцій у діалозі, з-поміж яких вирізняється підготовча, що реалізується здебільшого при введенні їх на початку окремої сцени. Ці ремарки являють собою розлогі описи обставин, де розгортатиметься діалог. Так, перша картина «Осінньої казки» Лесі Українки розпочинається описом темниці, що налаштовує реципієнта на співпереживання героєві, співчуття йому, розуміння його внутрішнього стану та вдачі: *Темниця без вікон, без дверей. Лицар – в я з е н ь лежить у кутку на соломі і спить, на нього падає від низької стелі ледве примітний промінець світла, що пробивається крізь малу щілинку в квартирі <...>* [III: 189].

Отже, «підготовчі» ремарки містять, окрім пейзажних та інтер'єрних описів, художні деталі, важливі для розуміння психологічного стану героїв. Треба зауважити, що подібна структура ремарки може бути увіражена навіть графічно: складне синтаксичне ціле поділяється відповідно на абзаци. Саме така ремарка, з «синкретичними» змістовими складниками, що утворюють підтекст, переує першому монологу Міріам, героїні драматичної поеми «Одержима»:

Берег понад озером Гадаринським. Далеко на горизонті ледве мріють човни коло берега і чорні люд, що хмарою заліг далекий берег.

М і р і а м, «одержима духом», в глибокій тузі блукає поміж камінням понад берегом, далі зіходить на шпиль скелі і дивиться не на берег, а в глибину пустелі, вона бачить там когось удаліні [III: 131].

Одним із типів ремарок у Лесі Українки є інтроспективні зауваження [термін Н. Ніколіної: 6, 207], покликані характеризувати психологічний стан дійових осіб: *принцеса (в розпачі сплескує руками <...>); (в долині будівничі робітники, пастух, служебка і підпаски, що досі напружено ждали кінця сцени)* [III: 207]; *лицар (зовсім тихо, засоромлено, але дивлячись принцесі з благанням в вічі)* [III: 218]; *Є н и с к о п кінчає проповідь слухачам і слухачкам, що стоять побожно, тихо і покійно* [III: 246]. Першорядну роль у мовній тканині ремарок цього різновиду відіграють дієслова, що самі по собі, як говорив О. Толстой, є «внутрішнім жестом», і, у синтагматичній сполуці з ними, характерологічні прислівники. У такий спосіб у ремарках реалізується структуро-творча значущість слова.

Характерологічні ремарки, з описами інтер'єру, в драмах представлені не дуже часто; звичай вони лаконічні, містять перелік лише найнеобхідніших деталей, які, проте, є точними і достатніми для вирішення художнього завдання. Інтонаційне забарвлення таких фрагментів відповідає ідейно-естетичній настанові та стилістичному малюнкові цілого тексту. Так, скупими барвами подається інтер'єр на початку твору «В катакомбах»: *Катакомби коло Рима. В кріпті, слабо освітленій олійними каганчиками і тонкими восковими свічками, зі-*

бралась громадка християн [Ш: 246].

Уточнювальну, або пояснювальну, функцію, що певним чином наближається до «технічної», допоміжної, виконують короткі зауваження «від автора», зроблені ніби побіжно; частина їх відокремлюється дужками. Вони вказують на характер інтонації, місце та ритм дії, на саму дію, називають адресата репліки тощо: *Під вербами; (до другого левіта); (нишком)* [Ш: 156]; *(до всіх); (схилено)* [Ш: 162]; *(понура)* [Ш: 166] та под.

На зміст та мовну структуру драматургічних текстів накладає специфічний відбиток їхня «трисуб'єктність», відзначена дослідниками. Зокрема, О. Криницька, вивчаючи діалог у п'єсах, говорить, що автор покладається на такі форми мовлення, які дозволяють персонажеві звертатися водночас, глядача, і «до партнерів у дії п'єси та читацької аудиторії» [4: 467]. Додамо, що визначена особливість простежується у Лесі Українки й у побудові ремарок, де представлено такі деталі, які звичайними засобами на сцені не можуть бути відтворені. Так, тільки на читача розрахований епітет *бездомний* у ремарці *Показує геть навколо на простір, укритий руїнами й бездомним людом* [Ш: 186]; в «Осінній казці» ремарка, де описуються свині, що вибігають із сажів, може бути сприйнята лише при читанні: *Декотрі свині кидаються прожогом в ворота, інші збиваються купами по кутках, інші крутяться на місці, мов замотиличені <...>* [Ш: 205]; аналогічно побудована й інша ремарка в цій драмі: *... бидло випирає хвіртку і частину перегородки і вривається на передній план. Хто з людей не встиг вихопитись на гору <...> той попадає на роги і під ноги бидлові і конає, стоптаний в болоті* [Ш: 210].

У певній своїй частині мова ремарок у п'єсах Лесі Українки виявляє внутрішню спорідненість з мовою її лірики, підвищуючи тим самим своє значення у створенні образу автора. Ці високопоетичні тексти характерні найбільше для «Лісової пісні», але присутні і в інших драмах поетеси. В «Осінній казці» такими ліричними фрагментами є співзвучні характерові *принцеси* фольклорно забарвлені ремарки, інтертекстуально пов'язані з народними казками та піснями: *З високості чутно ячання лебедів і крик диких гусей, що летять у вирій довгими ключами. Принцеса здійсмає до них руки. <...> Гуси й лебеді відповідають жалібним криком <...>* [Ш: 207].

Характеризуючи побудову діалогічних епітетів у Лесі Українки, треба зважити ще на одну їхню особливість, що споріднює текстотворчу функцію слова в них з лірикою поетеси: це передусім виразні контрасти. Конфліктні зіставлення протилежних за змістом образів створюють емоційну напругу діалогічних текстів, внутрішня антитеза проходить у взаємовідношенні реплік партнерів. В «Осінній казці» ця антитеза на синтагматичному рівні завершає собою фінальну кульмінаційну сцену, актуалізуючи її підтекстний зміст:

М о л о д и й х л о п е ц ь
Гей, пане будівничий!
Скажіть, ми хутко станем на горі?
Б у д і в н и ч и й
Який швидкий! Ні, молодче, не хутко,
се діло довге, як осіння казка.
П р и н ц е с а
Зате скінчиться справжньою весною!
Л и ц а р
(понура, сидячи нерухомо на низькому уступі)
Ще після осені зима належить.
Б у д і в н и ч и й
Але ж й зимі на світі є кінець.
[Ш: 221-222]

Синтагматичний рівень антитези взаємодіє з парадигматичним: у протиставлених репліках діалогу, закінчених фрагментах текстів образно осмислені компоненти парадигматичного об'єднання *осінь / весна / зима* вияскравлюють головну рису характерів персонажів, їхню життєву позицію. У цій узаємодії різних рівнів виявляються особливості організації текстових структур загалом, які розглядає Т. Гринцевич, зазначаючи: «З одного боку, це лінійна послідовність таких текстових одиниць, як композиційно-мовленнєві форми, комунікативні блоки і співвідносні з ними компоненти тексту <...>. З другого боку, це перехресні поля різнорівневих елементів, які, взаємодіючи, реалізують формальну сторону категорії комуніката» [2: 16].

У діалогічних епітетях драматичних творів Лесі Українки максимально концентрується художня енергія слова. Як слушно уважає О. Дашенко, семантична наповненість слова в драматичному діалозі взагалі більша, ніж в інших типах художніх текстів [3: 205]. З певними застереженнями з цією думкою можна погодитися, коли врахувати відсутність тих додаткових мовленнєвих

засобів, які має в своєму розпорядженні автор тексту прозового. Мовні характеристики персонажів п'єс є найголовнішим засобом створення їхніх образів. У Лесі Українки ці мовні характеристики, яскраво індивідуальні, відзначаються майстерністю і точною вираженістю слова. Ліричне слово *Мавки* зачаровує високою поезією – недарма нею зачаровується *Лукаш*: *Як ти говориш...* [V: 217]; *дядько Лев* говорить мовою, щедрою на реалії звичаїв та повір'їв (*Я, небоже, знаю, // як з чим і коло чого обійтися: // де хрест покласти, де осіку вбити, // де просто тричі плюнути, та й годі.* – 5: 209), *грубість матері і Килини* виявляється в їхньому мовленні, не позбавленому органічної народної мальовничості (*К и л и н а: Такої матері такий і син! Якого ж лиха брав мене? Щоб тут помітувано мною? М а т и: Та невже ж ти не скажеш їй стулити губу? Що ж то, чи я їй поштурховисько якась?* – V: 282). Лексика патетичних монологів *Міріам*, душу якої терзають трагічні переживання, вражає апокаліптичною образністю (*Я тепер не тільки // до ворогів його ненависть маю, // але й до друзів. О, до них ще більшу! // Ви, сонне кодро! Світло опівночі // не будить вас? Вам заграва кривава // очей лінивих не здола розплющить?* – III: 143). В «Осінній казці» контрастують репліки *лицаря і служебки*: якщо *лицареві* не чужа лірична піднесеність (*Рятунок? .. Щастя! Зоре! Ти прийшла, // ти зглянулась на муки? Ти згадала // мене, бездольного?..* – III: 191), то мова *служебки* вкрай вульгарна (*Не доки ж панькатись мені з тобою! // І се тобі не в лад, і те не в лад. // «Замкнула в сей свининець», а куди ж, // по-твоєму, тебе подіти мала? <...> // Бач, що гиря хоче!* – III: 199).

Підсумовуючи огляд типів діалогічних єдностей у драматичних творах Лесі Українки, через необхідність стислий, зауважимо, що їхній характер зумовлений жанровими особливостями текстів, специфічністю їхньої віршової форми та іншими чинниками художнього мовлення. Діалоги в віршованих драмах поетеси виявляють і своєрідність, і водночас спільність з її лірикою.

Невід'ємну частину діалогічних єдностей становлять ремарки, які відіграють значну роль у створенні образу автора. Постійні, стрижневі властивості їхньої мовної тканини виявляють характерні риси ідіостилію Лесі Українки, співіснуючи з варіативними, що демонструють в умовах ситуативного контексту різні функції цих фрагментів. Ремарки, залежно від тематично-змістового наповнення, розрізняються своєю частотністю: серед них переважають ті, які, ускладнюючись психологічними деталями, змальовують обставини дії, даючи пейзажні описи, часто широкі, панорамні; інтер'єру відводиться менше місця.

Аналіз проблеми має бути продовжений: перспективою подальших досліджень є детальний розгляд діалогічних структур у всьому корпусі драматичних творів Лесі Українки, включно з прозовими її п'єсами.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вайман С. Драматический диалог / С. Вайман. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 208 с.
2. Гринцевич Т. И. Функции и семантика текстовых категорий / Т. И. Гринцевич // Текст, язык, человек : сб. научных трудов : в 2 ч. / редкол. : С. Б. Кураш (отв. ред.) [и др.]. – Мозырь: УО МГПУ им. И. П. Шамякина, 2009. – Ч. I. – С. 15-16.
3. Дашенко О. И. Семантическая осложненность слова в драматическом диалоге / О. И. Дашенко // Актуальні проблеми менталінгвістики : зб. наукових статей за матеріалами VI Міжнародної наукової конференції. – Черкаси : Ант, 2009. – С. 205-207.
4. Криницька О. Лінгвістичні засоби реалізації комунікативних стратегій у художньому тексті (на матеріалі драми Івана Кочерги «Майстри часу») / О. Криницька // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наукових праць [Редкол. : А. В. Козлов (відп. ред.) та ін.]. – К. Акцент, 2006. – Вип. 24. – Ч. 1. – С. 466-481.
5. Леся Українка і сучасність 2003 – Леся Українка і сучасність (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки): зб. наукових праць. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2003. – 444 с.
6. Николина Н. Филологический анализ текста: учебное пособие для студентов высших учебных педагогических заведений / Н. Николина. – 2-е изд., испр. – М. : Изд. центр «Академия», 2007. – 272 с.
7. Українка Леся. Збр. творів: у 10 т. / Леся Українка. – Т. 3, 5. – К. : Держлітвидав, 1964. У статті посилаємося на це видання, з зазначенням номера тому та сторінки в дужках.
- 8.

УДК 821.161.2

*НАТАЛІЯ ПОПЛАВСЬКА, професор,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ДИСКУРС ІВАНА ВИШЕНСЬКОГО

У статті аналізується публіцистичний дискурс Івана Вишенського, з'ясовується стиліова специфіка послань полеміста, його риторична техніка.

Ключові слова: публіцистичний дискурс, полеміка, послання, риторична культура, комунікація.

В статье анализируется публицистический дискурс Ивана Вышенского, выясняется стилевая специфика посланий полемиста, его риторическая техника.

Ключевые слова: публицистический дискурс, полемика, послание, , риторическая культура, коммуникация.

This article analyzes journalistic discourse John Vyshensky, turns the style specific messages polemicist, his rhetorical technique.

Keywords: journalistic discourse, debate, message, rhetorical culture, communication.

Іван Вишенський – один із найяскравіших представників непримиренних православних полемістів, «загально визнаний найцінніший письменник періоду відродження українського культурного життя кінця XVI – початку XVII ст.»[2;239] талановитий проповідник, автор значної кількості, порівняно з іншими полемістами, послань, що стали скарбницею не тільки української, а й світової публіцистики. Саме в його творах знаходимо особливу схильність до збереження православних традицій Київської Русі, обстоювання максимальної замкнутості української культури. Його публіцистична спадщина містить комплекс ідей з питань християнської моралі, мови, освіти, співвідношення Бога і світу, Бога й людини, що мають принципове значення для розуміння особливостей його парадоксального світогляду. У своїх творах, за переконанням М. Грушевського, він був «великим нігілістом», «красномовним заперечником реальностей життя в ім'я крайніх принципів аскетизму»[3;91]. Інтегроване розуміння Івана Вишенського та його ролі в релігійно-культурному та літературному житті тогочасної доби обґрунтоване у працях Валерія Шевчука, який акцентував «нешадний аскетизм полеміста з його складною, мудрою, побудованою на християнських символах системою і порадами, як виликувати світ»[4;213].

Його твори були опубліковані тільки частково і довгий час не перевидувалися. До нашого часу в різних рукописних списках дійшло їх 16 чи 17. Ще у 1599-1600 рр. полеміст частину переписав у спеціальну «Книжку», яку готував до друку в Острозькій друкарні. Вона складалася з передмов і десятих послань. Сюди, зокрема, ввійшли: «Оглавление писанного в книжце... краткословие», «О чину прочитания сего писания», «Ко прочитателю наединѣ сего писаня» і десять «глав», що є, власне, окремими творами – «Обличение диявола-миродержца...» (1599-1600), «Послання князю Василю княжати Острозскому...» (1599-1600), «Порада» (1599-1600), «Писание до всѣх обще, в Лядской земли живущих» (1588), «Писание к утекшим от православной вѣрн епископам» (1598), «Извѣщеніе краткое о латинских прелестех...» (1588-1589), «О еретикох» (1599-1600), «Загадка философом латинским...» (1599-1600), «Слѣд к постыженію и изучению художества...» («Слѣд краткий») (1599-1600) і «Новина, или вѣсть...», яку не вважають оригінальним твором Вишенського. Після 1600 р. полеміст написав ще кілька творів: «Краткословный отвѣт Феодула... Петру Скарге» (1601), «Послание Домникии» (1605), «Зачатка мудрого латынника з глупым русином» (1608-1609), «Послання львівському братству» (1610), «Послання Іову Княгиницькому» (1610), «Позорище мысленное» (1615-1616). Кожен з творів мав свої оригінальні

прикмети, однак можна констатувати, що за жанровими параметрами майже усі написані у формі послань чи листів-послань, адресованих або до народу, або певним особам. Подібні письмові звернення, адресовані групі людей, широко використовувалися, як відомо, ще в античності. А потім відомі апостольські послання.

У Івана Вишенського відчувається манера наслідування пастирських послань, особливо у «Писанні до всѣхъ обще, в Лядской земли живущихъ». Твір починається з пророчого таврування тих, хто осквернив свою землю: «Где бо нынѣ в Лядской земли вѣра, где надежда, где любовь, где правда и справедливость суда, где покоря, ...где простое благоговѣнное и благочестивое христианство? Не все ли превратися в паче всѣхъ языкъ нечистыхъ нечистѣйшее житие и безвѣрие! ...»[1;33]. Подібні структури формували у свідомості реципієнтів образ сплюндрованої рідної землі, що дозволяло авторові аргументувати свої вболівання за неї. Разом з тим у творі наявний широкий пласт фактологічної інформації – від історичних до сучасних полемістіві подій.

Жанрова структура послання, в рамках якої автор звинувачував опонентів та всіх, хто «мешкає у землі», суттєво розкріпачувала його, надаючи можливість розгорнуто викладати свою позицію. Яскраво виражена емоційно-риторична структура твору, постійне звернення до адресата дозволяє віднести цей та інші твори Івана Вишенського до епістолярної публіцистики, хоча вони дуже часто набувають і жанрового статусу памфлетів. Це ставало традицією у полемізуваннях кінця XVI – поч. XVII ст. Виклад усе частіше переходив від одноосібних звинувачень до узагальнень, чіткіше та об'ємніше означаються причини, що спонукали до полеміки, критика якої не зводилася лише до перелічувань, а супроводжувалася широким аналізом, підтверджувалася рясними посиланнями на Святе Письмо, що викликало дисгармонію в об'ємі стереотипних звинувачувальних конструкцій. Така широка адресація розширює комунікативну площину творів Івана Вишенського, демонструє дієвість у них своєрідної техніки полемізування, що підпорядковувалася тому, щоб зацікавити читачів, прилучити їх до власних поглядів і в такий спосіб досягти очікуваних результатів. Все це формувалося в його дискурсивну стратегію.

Авторська позиція Івана Вишенського, однак, не є однозначною. Він був рішучим противником філософського методу переконання людей щодо віри, переважно єзуїтів, які будували свої доведення на теологічному і філософському матеріалі. Такий шлях пізнання істини, за переконанням Вишенського, не давав людям права вибирати, а накидав їм готові регламентовані взірці віри, підносячи ієрархію у ранг єдиного авторитету. Така позиція диктувалася індивідуальністю Івана Вишенського у сприйнятті життя тодішньої України, в якій існувала дещо відмінна від західної Європи духовна ситуація. По-перше, Річ Посполита, при всіх відомих негараздах її внутрішнього життя, була все ж таки типово європейською полінаціональною державою, у якій співіснували, обстоювали свої права шляхом використання законів і розвивали власну мову й культуру не лише католики (поляки й литовці), а й православні українці та українці-уніати. По-друге, Іван Вишенський, хоча й був органічним українцем, «в коронѣ польской жителствующимъ», та почувався найперше ченцем Афонської гори й оборонцем усього Православ'я.

Він декларував себе зовсім іншим у пошуках «сліду» істини, що перебуває, на його думку, не поза людиною, але може відкритися у ній лише за умов досягнення найвищого рівня внутрішньої духовності, що передбачає самозаглиблення, самопізнання, моральне самовдосконалення. Джерелом такої містичної концепції були для полеміста давньоруські пам'ятки монастирської ідеології та твори візантійських ісихастів, наприклад, Григорія Палами. На шляху самовдосконалення, за переконанням Вишенського, людина повинна ретельно вивчати богонатхненні книги, коло яких дуже обмежене. Це Біблія, твори ранньохристиянської патристики, візантійських теологів, деякі надбання давньоруської книжності, що мали б сприяти вихованню морально досконалих і фанатично віруючих людей. У творі «Зачіпка мудрого латинника з дурним русином» він радить «чого ся учити імѣют, чтобы дѣти ваши спасли и по васъ благочестие задержали и христианство своей вѣры не стратили: в первыхъ, ключъ, или грецкую или словенскую грамматику, да учат; ...тогда да учатъ богомолѣбного и праведнославнаго Часословца; во мѣсто хитроумныхъ силлогизмъ и велерѣчивое риторики тогда учатъ богоудно-молѣбный Псалтырь...»[1;175-176]. Такі позиції Івана Вишенського значно розходилися з поглядами діячів тодішніх братств, які також спиралися у своєму віровченні на містичну функцію поняття бога, однак не нехтували, відповідно до вимог часу, переосмисленням православного релігійного вчення.

Переосмисливши суперечності сучасних йому православної і католицької доктрин, Іван Вишенський зайняв упереджену позицію щодо католиків, єзуїтів, а також порядків, які панували у православній церкві. Це стало опорою його власного публіцистичного дискурсу, в якому наявні суб'єктивна оригінальність оцінки, корпоративне мислення, що знаходило основу в біблійних та церковно-канонічних авторитетних джерелах. Не можна заперечувати використання в його

дискурсі традиційних форм полемізування. Це швидше проявляється у суб'єктивізації системи цінностей, в якій негативні поняття інтерпретуються як позитивні і навпаки. Суб'єктом дискурсу стає не «ритор» чи «філософ», а аскет, чернець.

Розвиваючи традиції полемізування, Іван Вишенський пропонував чи навіть «нав'язував» читачам свої погляди на різні проблеми, етичні цінності. Відповідно своєму філософському світосприйняттю, критикує духовний занепад, що опанував його вітчизну, соціально-економічне, політичне безправ'я свого народу, розмірковує над проблемами культури та освіти. Він стурбований становищем «старожитної», тобто православної, церкви. На Україні, враховуючи тодішні історично-політичні умови, була необхідна міцна церковна організація, котра мала би обороняти віру від латинізації. Тогочасна православна церква як основа не тільки релігійного, а й національно-культурного життя, потребувала реформ та допомоги і не могла на повну силу протистояти діям єзуїтів. Проте, православна церква залишилася для нього «земним небом», «образом и подобием горнему и небесному небу», «цвѣтушим благоплодным и дбровонным раем», «плодом вѣры безсмертя всегда родячим». А хто зраджує свою віру, церкву, переставав існувати для нього, оскільки завдавав своїми діями горя рідній землі: «Але яко чинѣмо? К папѣ рымскому бѣжѣмо. И с того сорама ся выкрутимо, и на Рус, да ся поклонят папѣ, бѣду навалимо...»[1;41].

За своєю суттю Вишенський був суперечливим письменником, світогляд якого, цінності, риторика глибинно протистояли його бажанням, психології. Пуристично налаштованому спадкоємцеві культури Київської Русі, для якого античністю була Візантія, притаманна була гостро негативна реакція на «смерад поганський», що була визначенням ренесансної культури. Слова з цього семантичного ряду, так само як і порівняння з твариною або постійне згадування «смороду» – супутника тління, письменник вживав, характеризуючи позиції своїх духовних противників, гнівно звинувачує церковну верхівку, що була байдужою до церковних справ та монастирських обов'язків. У «Писанії к утекшим от православкой вѣры епископам» іронізує над владиками, акцентує на контрасті між їх життям і пастви, їх немилосерді, вважає, що вони не здатні і не гідні вирішувати проблеми віри. Найбільше обурюється Іван Вишенський тим, що вони кривдять своїх братів, тому не гідні бути пастирями.

Ідеалом істинного християнина для нього є «інок», чернець, який підпорядковує своє земне існування духовному. Найяскравішим є його «герой» у «Пораді, како ся очистити церков христова...», де зімітовано діалог між світським шляхтичем і ченцем. Полеміст намагається захистити останнього від насмішок, порівнюючи нікчемність зовнішнього плотського існування із внутрішнім духовним життям. Дошкуляння за убогий і незграбно пошитий одяг мирянина-шляхтича протиставляються суження інока .

На практиці чернецька грубість та неохайність, проте, поширювалися в Середньовіччі й на Сході, й у Західній Європі. Однак саме на Заході, а отже і у Польщі, якраз у ренесансну епоху почався перегляд цієї традиції. Католицьке чернецтво поступово ставало взірцем з погляду гігієни та естетики манер і одягу. Усе це дратувало афонського самітника не менше, аніж голені голови мирян або їхні «розв'язні» манери.

За Вишенським, тіло має бути огидним і бридко зодягненим, як і личить посудині гріховній. І саме православний чернець у тому вигляді, який успадкований від Середньовіччя, є ідеалом автора: «А на спросного, косматого и неумытого и ко любви не прикислого, если и позрит, однак от мерзячки некрасного образа помыслом скоро отскочит и не согрѣшит»[1;26]. Монах носить довге волосся не для того, «абы был шпетный на видѣню головном», а «для того, абы женскую плоть во огыду и мръзость на себе въздвигнул, для неблажнення взроку»[Там само]. Клобук («страшило» в очах обмирщених латинників) лякає перш за все бісів, а також тих, хто не думає про неземне буття. Диявол «и боится, и безчестится от так нѣкчемного, незвычайного, некрасного, нѣкому нелюбимого, мирским брыткого... того клобука»[Там само]. У його викривальний та агресивний монолог моментами вплітається пронизлива особистісна нота: «нѣкчемный, незвычайный, некрасный, нѣкому нелюбимый». Цю низку епітетів можна сміливо віднести не лише до православного чернецького клобука, а й до його носія. Пояс чернецький, «придавяючи кожу кожею, и зас для того пряжкою замыкает чрево, стягнувши мощно, да в мѣру наладует тую шкуту или комягу утробную; бо кгда ее переладует, тогда ум сном и лѣнностію погружается и утопает... А коли видиш, иж болото мает на черевицѣх, и твои очи не звыкли того смотрѣти неохендозства, тогда бѣгаеш от него, мръзячи тым неоздобным строем, чому он и рад, як да свободно богу ся молит»[1;29]. Саме такі люди – православні монахи – своїми молитвами рятують, за Вишенським, світ, занурений у розпусту: «Или не вѣдаете, бѣдници, если бы не было истинных иноков и богоугодников межи вами, уж бы давно, якож Содомы и Гоморры, жупелом и огнем у Лядской земли есте опопелѣли»[1;25].

Можна погоджуватися або не погоджуватися з тим, наскільки Вишенський так експресивно змальовує ідеал і чи він відповідає глибинній сутності християнства, серцевиною якого є саме чернецтво, але безперечним є висновок, що полеміст, вдаючись до вельми експресивних літературних прийомів на грані церковного й взагалі літературного етикету, відновлював споконвічне розуміння християнства як «контркультури» щодо воскреслого язичництва. Він гротескно загострював і ренесансне розуміння людини, й образ анахорета-ченця, яким віддавав усю свою симпатію. Отож, моральний авторитет, на який покликається тут Іван Вишенський, йде від церкви, від чернечого життя. Тому іночество повсякчас подається в його творах як різновид страждання, а він сам як мученик.

У проблемі соціальної і політичної незалежності своєї Вітчизни важливе місце відводив освіті, школі і вихованню, був занепокоєний станом навчання у братських школах, особливо ця проблема піднімається у «Посланих к старицѣ Домнікіѣ». Полеміст радить починати навчання у школі з вивчення слов'янської мови. Після граматики замість «лживої» діалектики вивчати «Часословець», «Пластир». Він негативно ставився до латино-єзуїтських шкіл, в яких навчалася частина православної молоді, обстоював розвиток шкіл і культури греко-слов'янського типу. Така позиція мислителя пояснювалася дотриманням ним традиційної східної патристики. Він не сприймав католицьку освіту, бо «в ней нет учеников христових за спасенне учащих...», звертається із закликом не спокушатися «яко на пироги» на латинську освіту, як це роблять деякі його земляки, що віддаляються від свого народу. У розумінні І.Вишенського школа повинна зміцнювати релігійно-духовні чесноти та непохитну відданість православній вірі.

Користуючись обмеженим колом джерел (Святе Письмо, діяння і послання апостолів, писання отців церкви), які він цитує, інколи перефразовуючи, Вишенський-публіцист у своїх творах проповідував не тільки безкомпромісну боротьбу проти «латинських» «мудростей», «філософій», а й ілюстрував цілу гаму наративних засобів. У посланнях він почувається вільно. І якщо риторика його дещо скромна, то сила голосу незаперечна. Синтаксично той голос оформляється в окличних реченнях, розміщених за принципом градації. Безпосередню розмову з читачем він проектував у форматі найрізноманітніших окличних і питальних конструкцій. Окремі сторінки його творів становлять суцільний набір запитальних і окличних фраз, що виконують різні стилістичні функції. Окличні речення виступають, наприклад, іноді як форма прямого звертання до адресата послань, що мають повчальний відтінок. Це мотивується очевидним бажанням полеміста вплинути на нього. У «Посланні до всѣхъ обще, в Лядской земли живущихъ» читаємо: «О, земле запустѣлая и зарослая тръниемъ безвѣрия и безобожия! О, образе божий, по подобию зданный, како погребесе от славы нетлѣнной и вѣчной жизни небесного царства во жизни сей, скоро ищезающей! О человекѣ окаянный, како, чести свое отбѣвши, и ко безсловеснихъ скотохъ несмыслству припрятися и усвоитися изволил еси!...»[1;47-48]. Подібні синтаксичні конструкції в Івана Вишенського склали підвалини мистецтва переконування. Такими текстовими структурами полеміст прагнув застерегти читача від необдуманих кроків, ввести в атмосферу релігійних та соціальних проблем, конструюючи картину трагедійного стану своєї землі. Саме тому його звернення сповнене такої експресії. У «Главѣ 3-й» своєї «Книжки» починає ряд абзаців з анафори «Пытаю васъ зас, ксензове бискупи...», що створює враження «юридичної риторики» і є сильним публіцистичним прийомом.

У змалюванні українського життя Вишенський піддавався стихії рідної мови в тому синхронному зрізі, в якому вона тоді перебувала. Отож традиційний спіритуалізм неочікувано доповнювався злісними кпинами, уїдлигим сарказмом, сатиричними і натуралістично-конкретними замальовками реальних речей, осіб та ситуацій: «От главы и до ногъ острупѣли есте! От началъникъ, от священникъ и до простыхъ онечистѣли есте! Осрадиѣли есте гноемъ миралюбия! Образъ божий огноили есте! Нѣст мѣста цѣлого от грѣховного недуга – все струп, все рана, все пухлина, все гнилство, все огонь пекельный, все болѣзнь, всѣ грѣхъ, все неправда...»[1;48]. У той же час Іван Вишенський, як і інші православні полемісти, що також використовували досить складні літературні прийоми, зокрема непросту форму т. зв. «критичного діалогу», розроблену в стінах західних університетів і колегій, невимушено її адаптували й насичували новою енергією, зовсім не перебував виключно на рівні лайки і негачії. Характерно також, що при всій суворості тону й жорсткості лайливих слів, які вживає Вишенський, у його творах дотримано певної пристойності. До них він удавався в певному регістрі: «срадне» і «гниле» для нього виключно життя плоті. І нікого при цьому Вишенський конкретно не ображав: вживаючи лайку виключно з метою приниження безіменного колективного носія гріха, який потрапив, на погляд автора, під владу тліну й духовної смерті. Безперечно, лайка – порушення євангельського етикету. Тогочасні памфлетисти або не усвідомлювали її як щось особливо значне, або вимовляли в стані «праведного гніву». Іван Вишенський, чи не найбільше від усіх полемістів, далекий від духу «євангельської кротості», без-

сумнівно, суб'єктивно почувався носієм глаголу Божого і без зайвої скромності наслідував дискурс апостольських послань, коли велів читати свою наскрізь памфлетну за духом «Книжку» в церквах після служби Божої, або ж «сборно сзававши братию православных в школу рано», причому передбачалося навіть те, що читати слід «по проспании нощном, доколя еще молва мирская смущение и попечение на мысль бодрую и здравую не възыйдет и не оболъет промыслом земным и доколя еще чрево не наладовано гноем снѣдных, тогда да ся читает»[1;9]. Він писав, опираючись на досягнення високої літературно-риторичної культури епохи, а елементи брутальної лайки не визначають його стилю. Реалізуючи свої комунікативні наміри, створив тексти, кожен з яких відзначався сутнісним виявленням авторської індивідуальності, очевидним намаганням обстояти легітимність своєї віри.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вишенский И. Сочинения / Подготовка текста, статья и комментарии И.П.Еремина. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1955. – 372с.
2. Грабович Г. Авторство й авторитет у Івана Вишенського: діалектика відсутності // Грабович Г. До історії української літератури. (Дослідження, есеї, полеміка). – К.: Критика, 2003. – 631с.
3. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн., Т. 5., Кн. 2. / Упор. О.В.Дідух. – К.: Либідь, 1995. – 352с.
4. Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XIII–XVIII ст. : У двох книгах. – К.: Либідь, 2004. – Книга перша. – Ренесанс. Раннє бароко. – 398с.

УДК 821.161.2

*Іван Лучук, доцент,
Львівський національний університет
імені Івана Франка*

УКРАЇНСЬКА ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ

У статті розглянуто українську візуальну поезію, зосереджено увагу на її історії та теорії. Вказано на розвиток традицій літературного бароко, виокремлено реєстр сучасних авторів, проаналізовано окремі твори. Мистецтво візуальної поезії є оригінальною складовою мистецтва поетичного загалом.

Ключові слова: візуальна поезія, поезія, мистецтво поетичне.

В статье рассмотрено украинскую визуальную поэзию, сосредоточено внимание на ее истории и теории. Указано на развитие традиций литературного барокко, определено реестр современных авторов, проанализировано отдельные произведения. Искусство визуальной поэзии является оригинальной составляющей поэтического искусства вообще.

Ключевые слова: визуальная поэзия, поэзия, поэтическое искусство.

In the article the Ukrainian visual poetry is considered, a focus is concentrated on its history and theory. It is provided the development of traditional baroque, the register of modern authors is selected, separate works are analysed. Art visual poetry is the original part of the poetic art in general.

Key words: visual poetry, poetry, poetic art.

Візуальна поезія виникла тоді, коли й письмо. Найдавніша з відомих нам шумеро-аккадська клинописна поезія, зафіксована на глиняних табличках, перш за все сприймається візуально. Але як усталена поетична форма візуальна поезія закорінена в античності. Зустрічаємо зразки візуальної поезії в Давній Греції, у творчості низки поетів. Вірші Сіміаса набувають вигляду сокири, яйця, крил, Теокріта – сірінги, Досіада й Безантінія – вітваря [20, 514]. Свого розквіту візуальна поезія сягає в епохи середньовіччя й відродження. Українська ж візуальна поезія існує ще від часів Київської Русі, усталюється від другої половини XVI ст., розквітає в епоху бароко, у 20-ті роки XX століття відроджується футуристами, бурхливо розвивається наприкінці минулого століття, твориться й тепер.

До сьогодні збереглися окремі написи (графіті) на стінах Софії Київської, в яких поєднано слова з малюнками. Анатолій Мойсієнко наводить приклад одного напису: *[господи] помози мартинови*, у якому створено «мистецький симбіоз, де переважна більшість літер оздоблена рослинним орнаментом, літери *о* в слові *помози* мають вигляд людських облич (перше – в профіль, друге – анфас), частини ж слова *мартини* об'єднані малюнком людського погруддя (між літер *и* та *н*)» [14, 19]. На думку Марії Загоруйко, «це вже пошук створення за допомогою графіки та малюнка цілісного образу, який одночасно впливає на органи зору та слуху (синестезія), викликаючи зорові та слухові відчуття, а також певні естетичні почуття та переживання» [7].

В епоху бароко до візуальної поезії звертається ціла низка авторів: Іоанікій Галятовський, Лазар Баранович, Симеон Полоцький, Іоанн Максимович, Іоанн Максимович, Димитрій Туптало, Атанасій Кальнофойський та інші. Значного поширення набули, для прикладу, тексти-лабіринти, вірші-лабіринти. Іоанн Щирський для книги «Воскреслий Фенікс» зробив у 1683 році гравюру герба Лазаря Барановича з написом-лабіринтом: «LAZARZ BARANOWICZ» – його вміщено у форму хреста, він прочитується з центра хреста у всі боки: вгору, вниз, вліво, вправо [31, 280]. Іоанн Максимович у книзі «Зерцало» (1705) вмістив свій вірш-лабіринт, який склався з 961 літери і читався в усіх напрямках: «Іоанн Мазепа гетман Малоросської землі» [12, 286]. Відомі й вірші-лабіринти з поезики Митрофана Довгалевського [5, 290–295], якого сміливо можемо вважати найвизначнішим теоретиком візуальної поезії епохи бароко. А найвизначнішим практиком нашої

візуальної поезії цієї епохи є Іван Величковський. У його збірці «Млеко» (1691) присутня ціла низка видів візуальної поезії [3; 2]. На думку Валерія Шевчука, ця збірка «у первісному задумі писалася як поетика, але не була завершена, тобто поет викладачем поетики не став, тільки готувався до цього» [32, 10]. Візуальна поезія (включаючи й паліндромію) того часу належить до т. зв. курйозного віршування, якому властиве розмаїття формальних вирішень тексту. Олена Ткаченко, пишучи про курйозну поезію в українській бароковій літературі, виділивши окремо шрифтові та граматичні вірші, зазначає про них: «У шрифтових курйозних віршах максимально використані естетичні потенції шрифту: виділення кольором, розміром чи жирністю написання, на початку, в середині та в кінці тексту, комбінування літер, вертикальне розміщення, створення візерунків тощо. Теорія і практика курйозного віршування дозволяли залучати мистецтво шрифту в літературний твір не лише для його оздоблення, а й для створення додаткових естетичних та смислових рівнів у тексті, а також для суто практичних цілей, наприклад для "закодування" імені автора чи особи, якій присвячувався вірш. Якщо художня своєрідність шрифтових курйозних віршів побудована на естетичному оформленні літер, з яких складається текст, то в графічних курйозних віршах увесь літературний текст утворює зображення чи малюнок. Візуальний образ у графічних курйозних віршах може варіюватися від найпростіших візерунків, сплєтених із літературного тексту, до складних графічних утворень, які формуються контурами речень або суцільним текстом зразка, та власне малюнків, залучених до тексту» [30]. До сучасності місток перекидає Світлана Шинкарук: «Сучасний "аналог" курйозних віршів – так звана зорова, або візуальна поезія – постав у результаті злиття літературних основ із живописними. Це дало поштовх до зміни самого статусу зображення і слова: картина, графічне зображення перетворюється на ілюстрацію до тексту, а текст – на видозмінений підпис до малюнка. Новий зміст, утворений від такого синтезу, відзначається особливою силою дійового впливу на читача. Таку властивість зорових поезій іноді пояснюють їх зв'язком із вищою силою або магією. Оскільки, як зазначає Іван Лучук, візуальна поезія може впливати на чуття навіть тоді, коли сприймач не розуміє її, а лише відчуває» [33]. Порівнюючи теперішню зоропоезію з бароковою, Марія Загорулько зазначає, що «сучасна візуальна поезія має більший набір виражальних засобів, що пов'язане з ускладненням семіосфери постмодерної культури: від цифр, різноманітних ліній, геометричних та нотних знаків до мечів, шабель, дзвонів, шибениць, бокалів, квадратів, тощо (тут може бути все, що завгодно – повний "політ" фантазії: лижниці, стріли, вуха, сходи, свічки, траєкторія польоту жука у формі літери "ф", що символізує фіалку). У переважній своїй більшості дихотомія "текст–зображення" виражає саму ідею конкретного візуального вірша» [7].

Микола Сорока визначає чотири основні чинники розвитку візіопоетичних практик в українській поезії: 1) природна естетична потреба у поєднанні літературних і зорових елементів; 2) візантійсько-південнослов'янський вплив і пов'язані з ним традиції орнаментики, використання різних зорових форм при оформленні книг; 3) греко-латинський вплив, який дав основний поштовх становленню зорової поезії, принісши вже досить вироблену поетичну теорію, підкріплену конкретними творами; 4) стильові особливості бароко, його формальна вишуканість, наочність, декоративність, панегіризм, концептизм [15, 37–39; 9, 397].

Між бароковою візуальною поезією й сучасною є місточок, прокладений українськими футуристами, лідер яких Михайль Семенко видав дві книжки поезомалярства «Каблепоема за океан» (1921–1922) і «Моя мозаїка» (1922), а Андрій Чужий використав зорові елементи в прозовому творі «Ведмідь полює за сонцем» (1927–1928) [21, 118]. Від початку минулого століття активізується звертання до візуальної поезії, своєрідним катехизисом якої стає збірка Гійома Аполлінера «Каліграми» (1918). У середині ж минулого століття виник міжнародний рух візуальної поезії, що дістав назву «конкретна поезія». Мабуть, саме цей час мав на увазі Віктор Мельник, коли у статті «Катехизис візуала» писав: «Останні десятиліття підтвердили правоту Джона Фаулза, який у філософській книзі "Арістос" років п'ятдесят тому відзначав появу інтелектуалів нового типу – візуалів. Це люди, яких стиль вабить більше, ніж зміст, їм "радіше хочеться бачити, ніж розуміти". Закономірно, що це позначилося на мистецтві, привівши до появи нових чи актуалізації давніх жанрів, призначених передусім для зорового сприйняття, і словесність тут не була винятком» [13]. До руху поетів-конкретистів від 60-х років стали долучатися українські діаспорні поети, зокрема Зиновій Бережан, Любомир Госейко, Ярс Балан. До слова, на Міжнародній конференції з візуальної поезії «Eye Rhymes», що відбулася 12–16 червня 1997 року в Едмонтоні (Канада), Ярс Балан виголосив доповідь «Микола Мірошніченко: перший український поет-конкретист» [28, 297]. У роботі цієї конференції, що стала наче апофеозом сучасної візіопоезії, українська делегація (до якої входили Іван Іов, Мирослав Король, Микола Луговик, Іван Лучук, Микола Мірошніченко, Микола Сорока, Василь Трубай) грала чи не першу скрипку, кількісно більшими від неї були лише

делегатії з Канади й США.

У сучасному науковому обігу присутні різні синонімічні варіанти визначення візуальної поезії. Наприклад, у «Малій українській енциклопедії актуальної літератури» натрапляємо на таке визначення цього поняття: «ВІЗІОПОЕЗІЯ (зорова поезія, поезомалярство, візуальна поезія, – від лат. *visualis* – зоровий та грецьк. *poesis* – творення). Синтетичний вид мистецтва, котрий надає текстовому символу (літері, слову, знаку, реченню) візуальне трактування через специфічне його розміщення у зображенні або об'єкті. У творах візіопоезії при синтезі текстового символу і образотворчої креації виникає суверенний метасимвол-метасенс, джерела якого не можна звести до простої дихотомії "текст–зображення"» [15, 37]. Цю дефініцію Володимира Єшкілева може доповнити розлогіше визначення Миколи Сороки з довідника «Українська література у портретах і довідках: Давня література – література ХІХ ст.»: «ЗОРОВА ПОЕЗІЯ (візуальна, графічна) – мистецький вид, що синтезує літературний текст і елементи зорових видів мистецтва (графіка, живопис, декоративно-прикладне мистецтво, архітектура, математичні знаки та ін.) в одне естетичне ціле. Суть зорової поезії полягає в тому, що зовнішня зорова форма поетичного тексту не лише фіксує усну (звукову) форму, а й разом з нею утворює естетичну єдність, а також може мати цілком самодостатній зміст, що надає твору додаткової поетичної енергії» [21, 117]. Хоча дефініція В. Єшкілева стосується головно актуальної української літератури, а визначення М. Сороки головним чином спроектоване на давню українську літературу, проте між ними не виникає якоїсь суттєвої суперечності. Виглядає на те, що ці обидві довідки доповнюють одна одну навзаєм. «Літературознавча енциклопедія» ж дає таке визначення: «Зорова поезія, або Візіопоезія, Візуальна поезія, Поезозмалярство, – синтетичний різновид мистецтва, за якого текстовий символ (літера, слово, знак, речення) є елементом зорового образу завдяки специфічному його розташуванню у зображенні чи в об'єкті. Під час синтезу текстового символу та зображення виникає автономний метасимвол, основою якого вважають дихотомію "текст–зображення"» [9, 397]. Як бачимо, дихотомію «текст–зображення» і «вважають основою» синтезу текстового з візуальним, і до неї (дихотомії) «не можна звести» цей синтез. Напозір начебто полярні підходи, проте вони знову ж таки не виключають один одного, лише свідчать про поліваріантність трактування зорової поезії. Створення самого терміна (вже згадуваного в попередніх дефініціях) *поезозмалярство* належить Михайло Семенкові. Синонімічний ряд поезозмалярства видовжується ще на одне формулювання, підтвержене й «Літературознавчим словником-довідником»: «Фігурний вірш (лат. *figura* – зовнішній вигляд, образ) – вірш, в якому синтезовано властивості звукових та візуальних мистецтв, втілені у винахідливій, переважно графічній, формі» [10, 706].

На теоретичному та популяризаторському рівні найбільше публікацій про нашу візуальну поезію здійснив Микола Сорока [20–29]. Існують і дослідження та публікації інших авторів, зокрема Катерини Бойченко [1], Юрія Завадського [6], Марії Загорулько [7], Ярослава Свидраня [19], Олени Ткаченко [30], Світлани Шинкарук [33]. «Синтетичний характер зорової поезії зумовлює різноманітність графічних елементів, що поєднуються з поетичним текстом» [20, 519], – писав М. Сорока у статті «Графіка словом». Зважаючи на таку різноманітність, Анатолій Мойсієнко виділяє чотири різновиди сучасної візуальної поезії: силуетний вірш (М. Сарма-Соколовський «Дзвін гетьмана Івана Мазепи», І. Іов «Хрест», М. Мірошніченко «Куля земна», «Хіросима»); силуетний вірш з елементами-вкрапленнями (М. Мірошніченко «Фенікс – птах із земель рустських», М. Сарма-Соколовський «Вітряк», «Кобзарям Колівщини», І. Іов «Різдвяна вірша»); контурний вірш (М. Луговик «Запорізький курінь», І. Лучук «Вуха», І. Іов «Метелик»); силуетно-контурний вірш (М. Сарма-Соколовський «Найсердечніше серце») [14, 21–22]. Беручи до уваги смислове навантаження та його зорове вирішення, Віктор Мельник вибудовує двоїсту схему підходів до творення візуальної поезії: «...два ключові підходи, єдність-протиборство яких формує специфіку цього виду словесної творчості, зостаються незмінними. При першому з них первинною залишається семантика тексту, а візуальна подача – лише своєрідне доповнення, так би мовити, ілюстрація, "вмонтована" безпосередньо в його тіло. При другому акцентується насамперед візуальний образ (аж до запозичення елементів образотворчого мистецтва), а смисловий бік тексту відіграє допоміжну роль. Серед прихильників першого підходу можна назвати, скажімо, Івана Іова та Миколу Мірошніченка (либонь, найколеритнішу постать серед сучасних поетів-візуалістів, який до всього ще й створює перекладну колекцію зарубіжних зорових поезій на українську). Найпомітніші прибічники другого підходу – Ярс Балан (Канада), Мирослав Король, Роман Садловський» [13]. На причини досить активного культивування візуальної поезії в сучасній українській літературі вказує Ярослав Свидрань: «Модерна і постмодерна українська поезія відбиває гостре пережиття дисгармонії світу. Світ жорстокий і абсурдний, суспільні стосунки антигуманні, особистість відчужена, свідомість її саморозірвана. Становище митця в суспільстві непевне і нестабільне.

Поети прагнуть висловити свою точку зору на всі ці проблеми, наслідком чого і є невпинні пошуки нової мови, закоріненої на бажанні перетворити творчість із способу самовираження поета в спосіб пізнання світу і бодай часткового його перетворення. Стратегія оновлення мови зорової поезії через відсвіжене, сказати б, "очуднене" сприйняття, синтезування барокових традицій символізує для модернізму і постмодернізму можливу трансформацію світу» [19]. Виникає багато нових практик, пов'язаних із візуальною поезією, одну з яких (віртуальна зорова поезія) виокремлює Юрій Завадський: «Віртуальна зорова поезія належить до однієї з гілок сучасної віртуальної літератури, що може бути доведено, по-перше, її залежністю від т. зв. електронного носія, який не може бути замінений яким-небудь іншим, наприклад, книгою; по-друге, вона виявляє риси інтерактивності, використовує гіперпосилання та можливості мов програмування (для прикладу, в середовищі веб-сторінки – JavaScript, PHP, ASP, або в середовищі Macromedia Flash – ActionScript та ін.); по-третє, тексти, які зараховуємо до віртуальної зорової поезії, мають характерний спосіб представлення читачеві на екранні комп'ютера чи схожого пристрою; по-четверте, містять мультимедійні елементи та володіють специфічним оформленням самого тексту, що разом входить до складу авторського задуму і сприймається читачем як цілісність поряд із самим текстом» [6].

Погляньмо ж уважніше на сучасну українську візуальну поезію, якою займалися та займаються чимало поетів. Збірок візуальної поезії у нас не так то й густо. Окремих віршів є чимало, а от збірок з'явилося лишень декілька. Мається на увазі не лише актуальну літературу, але й давніше письменство. Якщо сягнути у глибину віків, то знаємо, що понад триста років тому скомпонував дві свої рукописні поетичні збірки класик нашого курйозного віршування Іван Величковський. Траплялися й до нього зорові вірші в наших поезії, проте саме Величковський сягнув досконалості в цьому штудерному виді словесної образотворчості. Знаємо, що в першій третині минулого століття Михайль Семенко називав цей спосіб творення поезомалярством, і сам був активним його практиком, автором двох збірок візуальної поезії. Окремі збірки візуальної поезії стали активніше з'являтися у нас щойно впродовж останнього десятиліття минулого століття. Віктор Мельник випустив збірку «Вишуки» (1992). Перша збірка Миколи Сороки має назву «Ще не вмерла Україна» (1994), а друга – «Зорові поезії» (1997). Роман Садловський оприлюднив дві свої візуальні книжечки – «Сонні сонця» (1996) та «Два вікна» (1999). Іван Іов видав свою «Періодичну систему слів» (1997). Василь Трубай опублікував книжку «Згвалтування реальності» (1997). Віктор Женченко свою збірку назвав просто «Зорова поезія» (2000). Мирослав Король прийшов до читача-глядача зі збіркою «Час достиглого каміння» (2003). Почав виходити також спеціалізований часопис «Зрима рима» (1998). Чималі добірки зорової поезії є у збірнику «Золотий гомін: Українська поезія світу» (1997), в альманасі «Зерна» (1998, ч. 4/5), в «Малій українській енциклопедії актуальної літератури» (1998), у дослідженні Анатолія Мойсієнка «Традиції модерну і модерн традиції» (2001), а теж у різних періодичних виданнях.

Звернімо увагу на останню з перерахованих збірок, книжку Мирослава Короля «Час достиглого каміння». Це наразі останнє та поки-що найдосконаліше книжкове досягнення окремого автора в царині нашої візуальної поезії [11]. Щоб підготувати читача-глядача до сприйняття цих неординарних візуальних текстів, у передмові до цієї збірки Микола Мірошніченко вводить зацікавлених у курс справи і не лише популярно розтлумачує основні засади візуально-поетичної творчості, але й робить глибокодумні висновки та наводить характерні паралелі. До слова, ця чотиристорінкова передмова теж має візуальне вирішення, бо закомпонована у вигляді клеписидр. І ці піщані годинники зовсім не випадкові тут, бо натякають же на основоположність трактування часу в самій передмові та збірці загалом. Та й у назві теж фігурує слово «час». Фактично збірка має чортову дюжину розділів, проте останній із них не позначений римськими цифрами, як усі дванадцять попередніх. Це певний забобон, який теж виопуклює одну із властивостей мінімальними засобами наштотувати на масштабні роздуми. Це стосується передусім розділу «Україна–Євразія», в якому поруч із грайливими картинками є й такі, що шокують, від яких волосся на голові стає дуба. Мистецтву поетичному присвячений розділ «Вірші про вірші». Розділ «Червоні вірші» називається так, бо містить твори, надруковані відповідним кольором. Останнім текстом у книжці є слова, які варто навести тут: «Маю в Бога надію, що відсутність рубрики "ЗМІСТ" не означає відсутності ЗМІСТУ, і сподіваюся, що шановний читачоглядач, або глядачочитач (за М. Мірошніченко) зможе неодноразово в цім переконатися. Автор» [8, 174]. До слова, сам Мирослав Король дає таке визначення візуальної поезії: «Це окремий вид мистецтва, який відрізняється від традиційної поезії, відмінний частково від графіки, побудований на стику графічного, живописного, можливо, скульптурного варіантів зображення тексту» [4]. А книжка візуальної поезії може складатися і з одного вірша, як це вже двічі зробив Роман Садловський, розбивши віршові рядки на сторінки-шпальти [18; 17].

Найповніше сучасна українська візуальна поезія представлена в упорядкованій Тетяною Назаренко антології «Поезографія: Сучасна зорова поезія українською мовою» (2005) [16]. Це видання є результатом тривалих досліджень, воно спрямоване також на англomовне середовище, в якому працює упорядниця, тому вступ, біобібліографічні примітки та анотації-переклади до візуальних творів наведено теж англійською мовою, що робить цю книжку приступною для всіх зацікавлених закордонних фахівців. Вступом до антології слугує стаття Т. Назаренко «Каліграфічні написи, текстові конфігурації, фігурні вірші: еволюція української зорової літератури» [16, 16–65], яка є ґрунтовним нарисом історії й самобутності української візуальної поезії. Добірки двадцяти восьми авторів розташовані в антології за англійською абеткою, вони витворюють вичерпне уявлення про мистецтво візуальної поезії українською мовою. Візуальна поезія є оригінальною складовою мистецтва поетичного загалом. Варто поглянути на найпоказовіші твори, керуючись їх порядком розташування в антології, не розмежовуючи материкових і діаспорних авторів. І на ньюансування специфіки окремих авторів. Ярс Балан у деяких творах використовує ремінісценції з Михайля Семенка, з його поезомалярства, культивує «вишивані вірші» (розташування літер в яких нагадують вишивку), робить вірші-лабіринти за бароковим зразком, деколи зводить до мінімуму літерний елемент (використання лише знака м'якшення Ь у творі «Тиха ніч»). Зіновій Бережан композицію «Акорд» будує на словесній грі з параномастичними ефектами, коли стилістично використовуються подібні за вимовою слова. Володимир Чупринін (під псевдонімом Волхв Слововежа) використовує стилізацію під давньоукраїнське письмо, залучаючи деколи паліндромні вирішення. Тетяна Чуприніна використовує індоєвропейську світоглядну символіку, по-паліндромному симетрично. Брайєн Дедора у творі «він ворухнувся», що складається з дев'яти шпальт, подає той сам текст кельтською та українською мовами, потім обидва стовпчики наближаються один до одного, зливаються, внаслідок чого виникає англійський варіант цього тексту, який відштовхує кельтський та український варіанти на маргінес. Юрко Гудзь у своїх «сілентивних» віршах (в яких значну роль відіграють коми, крапки, дво- і трикрапки, апострофи тощо, що позначають паузи) використовує слова з елементами зауму, стилізовані під дитячу мову. Назар Гончар у своїх візуальних віршах використовує різні виражальні засоби, зокрема розбиває слова на частинки, наче при трясинні («Автопортрет в автобусі»), застосовує паліндромію та нотний ряд. Любомир Госейко у вірш «Ейфелева вежа» (що візуально нагадує візитівку Парижу) вніс ремінісценцію зі «Слова о полку Ігоревім». Іван Іов використовує цілу палітру візуальних виражальних засобів, «Баладу про пісковий годинник» вирішує у формі клеписдри, вірш «Метелик» і має форму метелика, а «Різдвяна вірша» має форму ялинки, у творі «Народження, можливо, геніяльного вірша» всі рядки позакресльовані. Микола Холодний у творі «Формула шлюбної ночі (Симфонія)» наводить хімічні формули тестостерону й естрогену, а теж одного літра алкоголю, поділеного між чоловіком і жінкою (кумедно, що цензори з КДБ сприйняли цей твір як шифрограму до ЦРУ та підшили до кримінальної справи автора). Мирослав Король комбінує слова, літери, цифри, малюнки своїх творах, є в нього й візуально вирішений цикл «Вірші про вірші», який розкриває деякі секрети мистецтва поетичного. Задля об'єктивності неможливо й себе оминати, віршів «Зупа» й «Вуха» у формі миски й органів слуху відповідно, паліндромного магічного квадрата, а теж композиції «Леопольд Ріттер фон», де у двох квадратах вміщено подвійне прізвище родженого у Львові письменника, прізвище батька (Захер) і прізвище матері (Мазох) в подібних квадратах символізують рівність батьківського та материнського начал, кожен квадрат читається однаково від кутів до центру в усіх можливих варіантах. Вірш-загадка Володимира Лучука «Берізка» візуально нагадує деревце. Микола Луговик культивує фігурні вірші, зокрема вірш «На спомин з дня 500-ліття Січі» будує у формі січового куреня, вірш «Пам'яті Джона Леннона» подає у формі окулярів і гітари, композиція «Орфей і Евридика» являє собою два силуети, складені з літер відповідних імен. Віктор Мельник експериментує з сонетами: «Сонет навісточки» читається по рядках знизу вгору, «Повішений сонет» читається по рядках зверху вниз, «Сонеторт» подано у формі торта; пародіює візуальні вірші М. Мірошниченка, М. Луговика, М. Сороки, Н. Неждани, а теж самого себе. Микола Мірошниченко має графічно вирішені паліндромні, фігурні вірші, зокрема вірш «Фонтан» (в якому обігрується каліграма Г. Аполлінера «Зарізана голубка і водограй»), вірш «Фенікс-птаха із земель Рустих (тобто Київської Русі)» у формі птаха, вірш «Портрет забутої жінки» у формі порожньої рами тощо, а теж «переклади» зоропоезії: з німецької (Райнгард Дьоль), азербайджанської (Аббас Абдулла Гаджаногли), узбецької (Атааллах Махмуд-і Хусайні Атаї). Анатолій Мойсієнко представлений візуальними паліндромами у графіці Волхва Слововежі й власною шахопоезією. Неда Неждана вірш «Пісковий годинник» подає у формі клеписдри. Роман Садловський представлений візуальним паліндромом, віршем «Ніколи вже не бігтимеш» і поезією в прозі «Два вікна» (розбитою на дев'ятнадцять шпальт). Микола Сарма-Соколовський вірш «Дзвін Івана Мазепи» вирішує у

формі дзвона, вірш «Вітряк» – у формі вітряка ж, вірш «Кобзарям Коліївщини» – у формі надмогильного хреста, вірш «Найсердечніше серце» – у формі серця. Марія Шунь вірш «Уставочка» наче вишиває на рукаві. Микола Сорока обіграє слово *Україна* в «Політичному циклі», komponує вірші у формі сходів, жіночих грудей, чайної чашки тощо, використовує ремінісценції з М. Семенка. Василь Старун намагається з окремих літер робити візуальні композиції. Андрій Сукнацький користується теж англійською мовою (що робить, до речі, і Я. Балан), застосовує англійські, українські та китайські знаки. Ігор Трач робить варіації зі шрифтів. Василь Трубай використовує не лише слова, а й цифри, математичні формули, дзеркальний принцип відчитування. Віктор Женченко при мінімальному використанні слів тяжіє до домінування рисунку. Юрій Зморевич показує слова і фрази наче в кімнаті сміху у викривлених дзеркалах. Приблизно так представлена українська візуальна поезія на сторінках антології Тетяни Назаренко «Поезографія»; це є наразі найоб'єктивніша панорама в цій галузі.

Як бачимо, візуальна поезія в рамках української літератури багата на здобутки і при тому має відкриті широкі перспективи. Можемо констатувати, що мистецтво візуальної поезії є оригінальною складовою мистецтва поетичного загалом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бойченко К. Зорова поезія: на перетині «Бароко – сьогодні» / Катерина Бойченко // Слово і Час. – 2003. – № 12. – С. 50–52.
2. Величковський І. Повне зібрання творів. Дзигар цілий і напвдзигарик / Іван Величковський ; пер., вступ. стаття, приміт. В. О. Шевчука. – К. : Дніпро, 2004. – 192 с. – (Серія «Скарбниця»).
3. Величковський І. Твори / Іван Величковський ; підготовка тексту і комент. В. П. Колосової та В. І. Кречотня. – К. : Наук. думка, 1972. – 192 с.
4. Гайдук С. Поетичні візії Мирослава Короля [Електронний ресурс] / Сергій Гайдук // Доступно з : <http://h.ua/story/108863/>
5. Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалецький ; переклад В. П. Маслюка. – К. : Мистецтво, 1973. – 436 с. – (Серія «Пам'ятки естетичної думки»).
6. Завадський Ю. Віртуальна література. Нарис типології та поетики : монографія / Юрій Завадський. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2009. – 130 с. – (Бібліотека наукового альманаху «Studia methodologica»). – [Електронний ресурс]. – Доступно з : <http://yuryzavadsky.com/12>
7. Загорюлько М. Візуальна поезія крізь призму часу: від бароко до небароко [Електронний ресурс] / Марія Анатоліївна Загорюлько // Доступно з : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2010_1/9.pdf
8. Король М. Час достиглого каміння : зорові вірші / Мирослав Король. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – 176 с.
9. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с. – (Серія «Енциклопедія ерудита»).
10. Літературознавчий словник-довідник / ред. колегія Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. – (Серія «Nota bene»).
11. Лучук І. Збірка зорової поезії / Іван Лучук // Поступ. – 2004. – 16 квітня. – Рец. на кн. : Король М. Час достиглого каміння : зорові вірші / Мирослав Король. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – 176 с.
12. Макаров А. М. Світло українського бароко / А. М. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.
13. Мельник В. Катехізис візуала. Вийшла антологія сучасної української зорової поезії [Електронний ресурс] / Віктор Мельник // Доступно з : <http://www.umoloda.kiev.ua/regions/66/164/0/23659/>
14. Мойсієнко А. Традиції модерну і модерн традицій / Анатолій Мойсієнко. – Ужгород : ВАТ «Патент», 2001. – 80 с.
15. Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури / упоряд. В. Єшкілев, Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 288 с.
16. Поезографія: Сучасна зорова поезія українською мовою / [англ. і укр. мовою]; упоряд. Т. Назаренко. – К. : Родовід, 2005. – 204 с.
17. Садловський Р. Два вікна / Роман Садловський. – Львів : Астрон, 1999. – [24 с.]. – (асоціація українських письменників ; наукове і мистецьке братство зорослова ; лугосад).
18. Садловський Р. Сонні сонця / Роман Садловський. – Львів : ФІРА-люкс, 1996. – 24 с. – (Серія «Об'явлення Івана Богослова» ; кн. 3).
19. Свидрань Я. Українська зорова поезія [Електронний ресурс] / Ярослав Свидрань // Доступно з : http://vk.com/note68178922_9749363
20. Сорока М. Графіка словом / М. Сорока // Золотий гомін: Українська поезія світу / упоряд. А. Мойсієнко. – К. : Голов. спеціаліз. ред. мовами нац. меншин України, 1997. – С. 514–520.
21. Сорока М. Зорова поезія / М. Сорока // Українська література у портретах і довідках: Давня література – література XIX ст. : довідник / редкол. С. П. Денисюк, В. Г. Дончик, П. П. Кононенко та ін. – К. : Либідь, 2000. – С. 116–118.

22. Сорока М. Зорова поезія: витoki і перспектива / Микола Сорока // Час. – 1997. – 4–10 вересня.
23. Сорока М. Зорова поезія в сучасній українській літературі / Микола Сорока // Слово і Час. – 1994. – № 4/5. – С. 71–76.
24. Сорока М. Зорова поезія в українській літературі XVII–XVIII ст. : дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Сорока Микола Іванович ; Київ. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1995. – 192 с.
25. Сорока М. Зорова поезія й українська література / Микола Сорока // Україна. – 2000. – Ч. 11. – С. 44.
26. Сорока М. Зорова поезія: традиційний авангард чи авангардова традиція? / Микола Сорока // Україна. – 1994. – № 13. – С. 20–22.
27. Сорока М. Зорова поезія як традиційний авангард / Микола Сорока // Світовид. – 1997. – Ч. III (28). – С. 93–101.
28. Сорока М. Міжнародна конференція із зорової поезії «Eye Rhymes» / Микола Сорока // Зерна. – 1998. – № 4/5. – С. 295–29.
29. Сорока М. Не звуком єдиним живе поет / Микола Сорока // Сучасність. – 1997. – № 11. – С. 102–106.
30. Ткаченко О. Курйозна поезія в українській бароковій літературі : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Ткаченко Олена Петрівна ; Київ. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1999. – 20 с. – [Електронний ресурс]. – Доступно з : <http://www.lib.ua-ru.net/inode/4171.html>
31. Чернігівські Афіни / передм., упорядкув. текст. матеріалу, комент. А. Макарова. – К. : Мистецтво, 2002. – 288 с.
32. Шевчук В. Іван Величковський та Києво-Чернігівська поетична школа другої половини XVII століття ; Формально-інтелектуальні барокові вірші із середини XVII століття ; «Тератургіма» Атанасія Кальнофойського / Валерій Шевчук // Українська мова та література. – 2001. – Ч. 43 (251). – Листопад. – С. 3–12, 15–21, 27–29.
33. Шинкарук С. «ЗОРрО» української поезії, або Поезозмалярство Миколи Луговика [Електронний ресурс] / Світлана Шинкарук // Доступно з : <http://maysterni.com/publication.php?id=24414>

УДК 821.161.2

*ЛАРИСА РЕВА, науковий співробітник,
Інститут біографічних досліджень
Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського*

СТАРОДАВНЯ ЦЕРКОВНОСЛОВ'ЯНСЬКА ЛІТЕРАТУРА-ГУМАНІТАРНА ПРОБЛЕМА СЬОГОДЕННЯ

Історія українського народу не буде повною без вивчення її стародруків. Богослужбові тексти, а потім література підручна чи світська, писана кирилицею, завжди доповнювалася цікавими передмовами чи післямовами, в яких автори чи укладачі давали свою оцінку тим чи іншим явищам, процесам, навіть історії видрукування самої книги. І тому те, що ці фоліанти є не просто цінними витворами мистецтва (як, наприклад, книги друкарень Балабанів чи Києво-Печерської лаври), в них зберігається генетичний код нашого народу.

Наша країна є здобуток тисячолітнього розвитку українського народу. Тут все пройнято українською культурою, а все, що витворено, є плодом розуму і рук українського генія. Подальший розвиток держави неможливий без опертя на молоді національні кадри з високою духовністю, що продовжували б традиції попередніх поколінь.

Необхідність пізнання нації, народу можливе лише через його культуру, літературу, усну народну творчість, що відзначаються багатовіковою спадкоємністю та цілісністю, а їх першоджерело — світовим рівнем... Коли порівняти нашу стародавню словесність з сучасним її станом словесності у західних народів, то, звичайно, жоден із них не матиме переваги перед нами; принаймні нам нічого не відомо в XI і XII ст. такого західноєвропейськими мовами, що переважало б літописання Нестора, “Слова” Кирила Туровського і “Пісню о полку Ігоревім” (1).

Останні десятиліття минулого віку позначені інтересом до пам'яток давньої української літератури, що є закономірним явищем, оскільки без пізнання цієї неоціненної спадщини ми не зможемо збагнути своєї духовності, її суперечності та величі.

А відомий книгознавець, мистецтвознавець, академік НАН України Я. Запаско стверджує: “Має глибокий зміст думка про те, що давні витвори мистецтва, писемності є не просто об'єктами досліджень або замилювання, в них зберігається генетичний код народу, вони продовжують брати участь у його житті і впливають на нього” (2).

Це твердження тим більше слушне — адже ж не постала нова українська література сама по собі, а зберегла свою самобутність саме завдяки тим таємничим і незвіданим процесам, які несуть у собі пам'ятки — незалежно від того: рукописні чи друковані, і це дає ключ для розуміння розвитку і пізнання вже пізнішої літератури. Духовні джерела народу — невичерпні.

Самостійне оволодіння знаннями, залучення до культури в усіх її формах у наші дні вимагає належної інформації про самобутні види словесної діяльності людини. Без цього неможливе, зокрема, й зберігання нашої культурної спадщини, введення її в контекст сучасної культури. В цьому плані особливого значення набуває ознайомлення з раритетами давньої писемності.

Вияткову історичну та наукову цінність являють собою окремі колекції та зібрання книг, які зберігаються у фондах Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. З самого початку свого існування Бібліотека домовлялася з різними організаціями про передачу першо — та стародруків, інших цінних книг у спеціальний відділ сховища. З бібліотек Київської духовної академії, духовних семінарій, монастирів, музеїв, навчальних закладів, приватних колекцій сформувався фонд безцінних фоліантів, вітчизняних першо — та стародруків, видань Острозької, Київської, Львівської, Почаївської, Новгород-Сіверської, Чернігівської та інших друкарень, а також першо — та стародруків зарубіжних видань.

Однією з найважливіших у бібліотеці у відділі стародруків та рідкісних видань є колекція книг друку кирилицею. Тут зібрані найцінніші пам'ятки, в яких відображено історію українського

народу, його культуру. Вони є прекрасними, нерідко унікальними зразками поліграфічного мистецтва, художнього оформлення.

Література — частина дійсності, вона посідає в історії народу певне місце і виконує величезні суспільні обов'язки. Щоб проїнятися духовними багатствами давньої літератури, необхідно поглянути на неї очима її сучасників, відчути себе учасником того життя і тих подій. Українська література завжди була "кафедрою", з якої лунало повчальне слово.

Книги, надруковані кирилицею, з'явилися ще в кінці XV ст. У 1491 р. Швайпольт Фіоль видав у Кракові Тріодь пісню, яка є у нашій Бібліотеці. Унікальний також Часослів (Краків, 1491) (3). Добре збережений Службник (Венеція, 1554). Величезної цінності первісток Московського книгодрукувального двору, знаменитий Апостол, який надрукували в 1564 р. Іван Федоров та Петро Мстиславець, а також Львівський Апостол 1574 р. (4). Надзвичайно цінна Острозька Біблія (1581) — перша повне видання Біблії з усіма канонічними книгами старослов'янською мовою. Біблія — сукупність текстів різних епох і авторів, яка сприймається всіма християнськими конфесіями як священне писання.

Виданням Острозької Біблії займався князь К. Острозький. Він написав до неї вступне слово, у якому виклав мету видання, бо "бачив церкву Христову, ... як звідусіль топтали її противники — вороги..., пожирали її без милосердя".

Князь Острозький дав матеріальні засоби для друкування, а "творцем" її був не він і не І. Федоров, а той гурток освічених українців, що зібрався навколо князя Острозького і працював під його економічним та політичним патронатом... Вони стояли у центрі творчої роботи над перекладом і друкуванням Біблії й надали її графічному й мовному змістові, замість церковно-слов'янської, цивільно-українську графічну форму (5).

Опісля вступного слова князя видрукувано було два віршові твори Г. Смотрицького — на герб князя Костянтина Острозького, римованими силабічними віршами, які названо "дворянським согласієм", що є першими відомими у наш час творами геральдичної поезії, і передмову до "всякого чина православного читателя". В передмові письменник говорить про обставини, в яких довелося працювати над Біблією ("время люто и плача достойно"). Він порівнює К. Острозького з Володимиром Святославовичем та Ярославом Мудрим, підкреслюючи просвітительську діяльність князя. У кінці книги — друкований знак друкаря Івана Федорова.

"Острозька Біблія" була дійсним дарунком православної церкви, бо це видання "творило другу, далеко важнішу епоху в історії слов'янського біблійного тексту". Та попри своє релігійне значення "Острозька Біблія" була також дуже великою науковою працею. Острозькі видавці старанно переглянули й виправили копії книги, вибрали найкращий текст, перевірили давній переклад в порівнянні з грецьким оригіналом, усували пізніші вставки, навели лад в поділі на книги, виправляли помилки у власних іменах (6).

Герасим Данилович Смотрицький народився в шляхетській сім'ї на Поділлі, був до 1576 р. міським писарем у Кам'янець-Подільському. Потім перейшов до Острога, де став першим ректором знаменитої Острозької школи, вихованцями якої були Мелетій Смотрицький, гетьман Петро Сагайдачний... Гурток Острозький сприяв розвитку друкарства в Україні. Не випадково Острозький колегіум сучасники величали "греко-слов'янським Атенеумом".

Г. Смотрицький писав прозові і віршовані твори, брав діяльну участь у виданні Острозької Біблії (7).

В фондах Бібліотеки є книга Острозької друкарні — "Маргарит" (1595 р.).

Маргарит — (з грец. — перли) — збірник проповідей, приписуваних Іоанну Златоустому. Близько 20 з них були дуже поширені в Україні впродовж XIII ст., ймовірно, в болгарському перекладі. Найперше з'явилися друком в Острозі (1595-96), пізніше їх друкували і в Москві. Князь А. Курбський під впливом почав складати "Новий Маргарит" (рукописи зберігаються в німецьких архівах).

У фондах НБУВ є продукція друкарні Києво-Печерської лаври. Це — "Патерик Печерський" (Києво-Печерська лавра, 1799), "Службник" (Києво-Печерська лавра, 1818, [б.м.], 1819) та ін., а також книги українського і російського письменника, церковного та культурно-освітнього діяча Туптала (Тупталенка) Дмитра (Ростовського) (1651-1709): "Книга житий во святых" [Б.м.], 1695, а також "Летопись иже во святых... от начала миробытия до рождества Христова", 1824 (8).

Києво-Печерська друкарня виникла на базі Києво-Печерського монастиря — лаври, осередку літописання та життєвої літератури. У XII ст. його роль, завдяки зусиллям літописців та письменників — Нестора (автора "Повісті Времених літ"), Никона, Феодосія Печерського, помітно зросла. 1615 р. за участю архимандрита Єлисея Плетенецького в лаврі засновано друкарню, діяльність якої почалася з видрукування "Часослова" (1616), що виконував функції посібника з чита-

ння та письма. “Саме з Києво-Печерською лаврою, з київським гуртком учених пов’язане виникнення ідеї Києва як другого Ієрусалима”. Наступником Є. Плетенецького став З. Копистенський. В Печерській друкарні зберігали “традицію — служити своєму народові, бути національним у своїх виданнях, ось чому так часто в тодішніх друках подається на берегах книжки переклад трудних церковно-слов’янських слів на українську мову”, — зазначає проф. І. Огієнко (9).

“Патерик Печерський” було складено у XIII ст. Це — пам’ятка оригінальної літератури, збірка релігійного та іншого змісту оповідань про Києво-Печерський монастир, його будівельників, живописців, святих отців. В оповіданнях “Патерика” багато реалістичних деталей, які характеризують побут та звичаї в монастирі, життя Києва того часу.

Кілька слів про Дмитра Туптала. Народився він у с. Макарів на Київщині в родині сотника. Освіту здобув у Києво-Могилянській колегії, по закінченні якої постригся в ченці Києво-Кирилівського монастиря. Його наставником був видатний релігійний діяч і мислитель, письменник І. Галатовський. Багато подорожував і певний час жив у Білорусі та Росії. У кінці 1683 р. Д. Туптало поселився в Києво-Печерській лаврі, де розпочав майже 20-річне упорядкування збірки книг про життя святих “Четї-Мінеї”, яка стала найфундаментальнішим його твором і найвидатнішим твором української агіографії XVII-XVIII вв.

У другій половині XVII російські патріархи роблять спроби поставити під свій контроль українське книгодрукування. Коли в 1689 р. у Києві вийшов том 1 “Четїй-Мінеї” Д. Туптала, російський патріарх Йоаким писав: “Треба було, списавшись, прислати до нас свій рукопис, і там той ваш перепис у царському місті Москві, соборно освідчивши, виправити, коли щось десь знайдеться достойне виправлення, і тоді, за розглядом і судженням соборним, дати нам, і благословення, щоб друкарським тисненням видати... А потім, коли вам які книги, малі чи великі, новостворені доведеться друкувати, спершу до нас, святїйшого патріарха, оголосивши і написавши, прислати, і ми, роздивившись, і благословення подамо на таке, а не оголосивши і до нас спершу не приславши, аж ніяк вам не дерзати таких новоскладених книг друкувати, бо покарані будете заборонаю, як переступники, і під неї потрапите” (10). Цей патріарх заборонив ряд українських книг, серед яких і “Житія святих” Д. Туптала.

У 1702 р. Д. Туптала призначено митрополитом Ростовським. Тут він розгорнув велику релігійну просвітницьку діяльність, заснував школу за зразком Київської колегії, в якій викладали грецьку, латинську мови, та шкільний театр, для якого писав драми.

Творча спадщина Д. Туптала надзвичайно багатогранна: спрямовані проти старообрядництва численні проповіді, полемічні твори, що засуджують розкол у вірі, літопис від початку світового буття до Різдва Христового, каталог київських митрополитів, “Діаріум”, драматичні твори, серед яких найвідоміша “Різдв’яна драма”. Перший друкований твір Д. Туптала — “Руно орошене” (1680) — збірник про чудеса від Богородиці, чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря (до 1702 р. вийшло сім видань).

Духовна, науково-просвітницька, культурологічна діяльність Д. Туптала сприяла розвитку науки й культури в Україні, піднесенню освіти не тільки духовенства, а й усього народу.

“Лексикон славенороссийский, имен толкование” Памви Беринди (1627) — одне з найвидатніших видань друкарні Києво-Печерської лаври, словник, який не лише містить у собі 6982 терміни енциклопедичного змісту, а й є первістком східнослов’янської лексикографії, підсумок 25-річної роботи майстра. Словник безперечно сприяв розвитку рідної мови, рівноправної й самобутньої культури.

Є у фонді Бібліотеки книги виробництва друкарні Львівського Ставропігійського братства. Це — Анфологон 1632, 1638, 1643 (11) та ін., Октоїх, 1630, 1639, 1644 та ін.; Требник, 1645; 1682; 1695...; Службник, 1637; 1666; 1681..., Псалтир, 1697; 1791...

Львівське Ставропігійське братство — один із найбільших культурних осередків України. Перша згадка про нього датується 1439 р. Тут знайшли застосування своїм силам князі Острозькі, Вишневецькі, Ружинські та ін., друкарі Михайло Сльозка, Памва Беринда, Іван Кунотович, Йосип Кирилович, гравери Андрій Скульський, Дмитро Кульчицький, Семен та його син Василь Ставницькі, Степан Половецький та ін. Відомо також, що після 1570 і до своєї смерті тут працював Іван Федоров.

У Львівській братській школі, яка була заснована 1585 р., працювали визначні письменники і вчені: Арсеній Еласовський (перший її ректор), Стефан Зизаній, Лаврентій Зизаній, Йов Борецький. Тут вивчалися церковно-слов’янська, грецька мови, граматики, риторика, поезика.

Видання друкарні (вона існувала впродовж до 1788 р.), заснованої 1585 р. на базі друкарського устаткування І. Федорова, розходилися не лише по Галичині, але й далеко за її межами: Волині, Поділлі, Київщині, в інших православних державах — Білорусі, Росії, Молдові, Болгарії, Сербії.

Окрім церковної, друкарня видавала невелику кількість навчальної, а також світської літератури.

Анфологіон — (від грец. — збирання квітів) збірник текстів святкових служб православної Церкви на всі свята року: молитви, уривки "Святого письма", богослужбові співи, життя тощо.

Октоїх — (від грец. — "окто" — вісім, "ехос" — голос), тобто — Восьмигласник — богослужбова книга православної церкви, яка містить чинопослідування церковних служб (вечірні, повечірні, утренні, літургії для шести буденних днів тижня, а для недільних днів, крім того, малої вечірні і полуночиці. Піснеспіви цих служб за способом співу поділяються на вісім гласів (наспівів), кожен з яких вживається протягом однієї седмиці (тижня) і звідси — назва книги. Усі мелодії піснеспівів написані знаменитими київськими розспівами. Іоанн Дамаскин першим виклав давнє "восьмиголосся" в струнній музичній системі.

Требник — богослужбова книга у православному світі, яка містить молитви до всіх треб (треба — релігійний обряд, здійснюваний священнослужителями на прохання віруючих. Требник, який приписується таємнича благодатна сила, включає в себе молитви і ритуальні дії, що чиняться у певному порядку. До Требника відносяться чини літургії, таїнств, поховань, а також спеціальні відправи на різні випадки (наприклад, молебні з приводу посухи тощо), і виклад порядку їх здійснення.

Службеник (грец. "літургіари") — основна богослужбова книга православної церкви, в якій розміщені тексти релігійних відправ на кожен день, порядок їх проведення, церковний календар (місяцеслів).

Псалтир — збірник із 150 піснеспівів, від єврейської — похвальні пісні. Не відомо, коли і ким Псалтир оформлений як єдина книга, хто упорядкував у ньому псалми в наявному порядку. Псалми написані від першої особи при звертанні до Бога, з любов'ю й покірністю до нього. На слов'янську мову вперше перекладені були Кирилом та Мефодієм. В Україні на Псалтирі навчалися грамоті в школах. Богослови рекомендують самостійно читати цю книгу як душеспасительну.

Почаївська друкарня представлена у фонді рядом книг, зокрема, Апостолом толковим, 1784 року та іншими виданнями.

Почаївська друкарня, а точніше — Свято-Успенська Почаївська Лавра — це найдавніший монастир на Волині, що виник в середині XIII ст. Засновником друкарства тут був славний Кирило Транквіліон Ставровецький (?— 1646), який видрукував "Зерцало богословія" (1618), збірку казань "Євангеліє Учительне" (1619) та морально-релігійні повчання "Перло многоценное" (1646).

"Перло многоценное" — збірник статей релігійного змісту, викладений прозою та віршами, є заповітом письменника. Подібно тому, як "перла родяться в глубинѣ морской от блискавици и с трудностью на свѣт виносятся", так само і в книзі К. Транквіліона статті "суть яко перла многоцѣнныи", які народилися від блискавиці небесної, від світлості духу святого, в глибині небесній премудрості, і винесені нині в світ видимий високопарним і многозримим умом моїм на вічну радість та ненаситну сладість душам христоролюбивим.

Історики припускають, що народився Кирило Транквіліон Ставровецький (? — 1646) у м. Ставрові, на Волині. Навчався, вірогідно, в Острозькій академії. Учителював у Львівській братській школі (1589-1592). За свою оборону братства перед патріархом Єремією потерпів від єпископа та друкаря Гедеона Балабана (3), за що і втратив бороду, отримавши прізвисько Безбородько. 1592 р., тікаючи від переслідувань Гедеона Балабана, він переїздив до Вільни, де теж учителював у Віленській школі. Був ігуменом і проповідником монастирів. Видав перші свої твори (1614-1625). У 1626 р. приймає уніатство. До кінця життя був архимандритом Єлецького монастиря (1626-1646) у Чернігові. Тут він заснував власну друкарню. Помер у Чернігові. Власне, на ці три періоди ділить життя видатного українського письменника К. Транквіліона-Ставровецького С.І. Маслов (12).

Не лише українські друкарні опікувалися виданнями кирилических книг. У фондах бібліотеки є книги друкарні Яна Тессінга ""Введення до історії" (1699), а також друкарні Генріха Ветсенія "Символи й емблемата" (1705, Амстердам).

З Бухареста до нас дійшли "Новий заповіт" (1703), Анфологіон (1736) та "Казаній" (1768).

Варшавські друкарні подарували "Лествицю" (1785) та "Кормчу" (1785).

З Відня прибули "Описання Іерусалима" (1771) та "Описання святого Божія града Іерусалима" (1781) та інші книги. Тут дозволимо собі тлумачити: представлення людських мандрів не втрачає своїх *глибинних сенсів* — в образі мандрівника бачити людину в цілому, з її внутрішніми переживаннями та відчуттями, а в просторовому творенні дороги — ідеальну й альтернативну модель світу. Крізь т.зв. категорію мандрів втілюється спроба репрезентації нового шляху долання кризи, в якій перебуває дійсний світ: внаслідок пошуку цінностей втраченого раю або ж християнської надії *Нового Єрусалиму*.

Неординарна постать Мелетія Смотрицького (бл. 1572, с. Смотрич, тепер — смт Дунаєвського району Хмельницької обл. — + 1633, с. Дермань Рівненської обл). Навчався в Острозькій школі та Віленській єзуїтській академії. По студіях філософії і теології у єзуїтів Мелетій Смотрицький ненадовго залишає Вільно і подається до приватних лектур у помісті князів Соломерецьких, неподалік від Мінська. По завершенні Мелетій Смотрицький виїздить за кордон, знову слухаючи лекції у німецьких протестантських університетах Лейпцига, Нюрнберга та Віттенбега. У 1608 р. він повертається до Вільна, пристаючи до полемічної діяльності в Святодухівському монастирі. Цей, другий у житті Мелетія Смотрицького віленський період визначив його майбутню долю як священика та ієрарха православної Церкви. Студії в університетах різного віросповідання не лише відкрили інтелектуальний світ динамічної Європи, а й виявляли різні способи його перевлаштування, визначили альтернативні моделі релігійних проєктів реформування церкви. З погляду письменства, перед Мелетієм Смотрицьким відкривався безмежний горизонт культурного досвіду та дискурсивної практики протестантської та католицької Європи, які жили вже в епосі бароко. Втіленням ідеальних візій Мелетія Смотрицького є образ Східної Церкви.

Його вірою була єдина апостольська Церква, у якій зберігалася ідеальна, чиста від ересей наука. Єдиним джерелом віри у своїй Церкві він визнавав за Святе Письмо Старого і Нового Заповітів. Церква, у яку вірив Мелетій Смотрицький, була завжди оздоблена, вдячна, мила і красива, як ранкова зоря. Він звеличує образ Східної Церкви, переконливо доводячи, що зі Сходу принесене Євангеліє, Схід полюбив і пізнав Христа, і саме там найпершою постала Церква, яка є найвищою з усіх церков у світі. Вона завжди зберігає материнську опіку над тими, хто визнає з нею духовну спорідненість.

У одному з найвагоміших творів — "Ключі Царства Небесного" Г. Смотрицький, батько М. Смотрицького, один із фундаторів Острозького товариства, плач Церкви-Матері розгортається у спосіб недоконаної дії. Ляментациєю вона ніби попереджує своїх дітей у зраді, що може невдовзі статися. Про факт ляментациї повідомляє сам автор, передаючи материнські благання у формі третьої особи. Образ Церкви-Матері зображено як образ статичний, монументальний, який вражає своїм величним і життєствердним пафосом.

У Мелетія ж Смотрицького образ Церкви-Матері більш як динамічний. Він скоріше експресивно-стихійний, який своїм плачем оприявнює вже, мовляв, нині існуючу трагедію — безповоротну зраду синів, потворний та убогий стан Церкви-Матері, викликаний "віровідступництвом" та неспроможністю єпископів її захистити. Задаючи такий високий трагічний пафос, письменник вводить свій персонаж не тільки в історичний, дійсний, а й ідеально-примарний, позаісторичний, біблійний контекст. В цій площині образ Церкви-Матері перетворюється у *Наречену* (першооснову образу зустрічаємо в Івана Богослова), уособлення чистоти і цнотливості, як внутрішніх цінностей.

Список друкарень, книги яких присутні у нашому фонді, можна було б безкінечно продовжувати. Це свідчить про те, що небайдужість слов'янського населення до опікування своєї духовності пройшла крізь віки.

Цікавий підручник старослов'янської мови "Грамматика славенские..." Мелетія Смотрицького (Єв'є, 1619), яку М. Ломоносов називав "воротами своей учености".

Діоптра — збірка прозових і поетичних текстів, яку видав Віталій 1612 року в м. Єв'є (поблизу Вільнюса).

На жаль, у нашій Бібліотеці відсутні кириличні книги Царгородських майстрів. А в фондах парламентської бібліотеки України є "Апостол толковий" 1856 року. Царгород — колишня назва Стамбула (Туреччина). Разом з християнством Україна підпала під візантійські впливи — культуру та мистецтво.

Білоруське книгодрукування — м. Гродно, Кутеїн... — з багатьох інших книг представляє — Діоптра, 1651 року. Київський друкар Спиридон Соболь переніс до Кутеїнського монастиря з Києва свою друкарню, яка проіснувала до 1655 року, а потім її було перенесено до Росії — до Іверського Новгородського монастиря. Є й інші книги.

Багато книг, наявних у Бібліотеці — видання московських друкарень. Це, як правило, передруки з інших видань. Але назвемо одну: працю Леонтія Магницького "Арифметика, сиречь наука числительная" — енциклопедія математичних наук, яка була видана 1703 р. й до середини XVIII ст. була основним підручником, посібником з математики.

Усього фонд кирилицею відділу разом з виявленими книгами кириличного друку інших відділів бібліотеки налічує понад 14 тисяч одиниць зберігання. Це — неоціненне джерело для вивчення історії, культури, міжнародних зв'язків українського народу на різних етапах його розвитку (13).

Відділ стародруків та рідкісних видань — особливо цінний, оскільки зосереджує у собі першоджерела — основу духовності кожного добропорядного християнина. А оскільки все в житті у нас починається з книги Буття, основи якої закладені в мораль громадянина, то знання цих законів має бути обов'язковим. Вивчення української кириличної стародрукованої книги репрезентує початковий і найважливіший період розвитку нашого письменства — його фундамент (14), що дасть можливість заповнити прогалини в історії української літератури — невід'ємної частини всесвітньої. Саме в такому ракурсі ми маємо розглядати українську кириличну книгу, а не зводити її роль та функції лише до церковного вжитку.

Кирилична книга — берег, до якого ведуть усі дороги літератури. Це — наші витоки, тисячолітня історія народу. Візантійські та інші запозичення, впливи і т.ін. , безперечно, мали свої місця, як і те, що література кирилицею здебільшого була перекладною, в основному, з грецької. Це зрозуміло, адже жодна країна світу не розвивалася ізольовано, а переймала все краще, що створювало людство. Перш ніж побачити світ, кожна книга, щоб знайти свого читача, старанно опрацьовувалася, “підганялася” під українця, містила авторські передмови та післямови — у своїй більшості філософські трактати. Та й самі тексти не були точними перекладами, вони перероблялися, доповнювалися й переінакшувалися (книги балабанівських друків чи Києво-Печерської лаври тощо) (15).

Шкільна програма, на нашу думку, має внести до хрестоматій перлини давньої літератури — з кириличних видань, оскільки кожен пересічний українець живе за законами, встановленими його пращурами: свята, розписані у богослужбових збірниках, постування тощо. “Народ український творив свої звичаї, як от — родини, хрестини, похорон, свої вірування й переконання, утворив свої обставини життя... у нас був навіть свій коліндар, і рік наш не припадав до московського” (16).

Наука і освіта, від стану розвитку яких залежить підготовка сучасних молодих висококваліфікованих кадрів, великих патріотів нашої держави, — важливі чинники соціальних перетворень, що впливають на розвиток суспільства. Керуючись завданнями Національної доктрини розвитку освіти України (17), кожна бібліотека за допомогою дієвої системи наукового інформаційно-бібліографічного апарату сприяє забезпеченню інформаційних потреб фахівців у галузі — психолого-педагогічної науки та освіти в Україні, забезпеченню навчально-виховного процесу.

Поруч із традиційними засобами пошуку інформації картковими каталогами, картотеками, довідковими фондами використовуються новітні технології — електронні каталоги та картотеки. Бібліотека здійснює величезну роботу зі створення баз даних, які б допомогли повніше розкрити багаті фонди, що вона має, та надати широкий доступ громадськості до них.

Для читачів працюють каталоги з рубриками: культура; наука; освіта. Філологічні науки. Методика викладання літератури (української; зарубіжної); мовознавства; фольклор Європи; фольклор України. Філологічні науки. Художня література. Навіть доскіпливий читач зможе знайти у фондах національної скарбниці те, що раніше знаходилося в спецховищах (книги О. Огоновсько-го, М. Возняка, С. Єфремова — як в оригіналах, так і в першодруках).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Максимович М. История древней русской словесности. — К., 1839. — Кн.І. — С. 95.
2. Запаско Я.П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. — Львів, 1995. — С.9.
3. Рева Л. Видання Швайпольта Фіюля у фондах відділу стародруків та рідкісних видань ЦНБ НАН України // Бібліотечний вісник. — 1994. — № 3. — С. 18—22.
4. Рева Л. “Апостол” І. Федорова як первісток українського друкарства // Наук. пр. НБУВ: Вип.4 /НАН України; НБУВ; Асоціація бібліотек України. — К.: НБУВ. - 2000. — С.236-240.
5. Клименко П. Графіка шрифту в Острозькій Біблії. — К., 1925. — С.17.
6. Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн. — Кн.1: Вид. 2, випр. — Львів, 1992. — С. 345.
7. Рева Л. Герасим Смотрицький і “Острозька Біблія” в дослідженнях філологічного семінару В.М. Перетца // Антонінський край у просторі і часі /Матеріали Міжнар. наук.- краєзнав. конф. (11-14 черв. 2008, смт Антоніни Красилів. р-ну Хмельниць. обл.):У 2 т. — Житомир: В. Котвицький, 2008. — Т. 2. — С.189—199.
8. Рева Л. Стародавній і середньовічний Київ — центр давньої української культури // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: зб. наук. ст. / Наук.-дослід. центр “Часи козацькі”, Укр. т-во охорони пам'яток історії та культури, центр пам'ятокознавства НАН України та УТОПШ. — К., 1999. — Вип. 8. — С.176—179.
9. Огієнко І. Історія українського друкарства. — К., 1994. — С. 264.
10. Огієнко І. Історія українського друкарства. — К., 1994. — С. 288.
11. Рева Л. Анфологони друкарні Львівського Старопопільського братства // Пам'ять століть. — 1997.

- № 4. — С. 142—145.
12. Маслов С.И. Кирилл Транквилион-Ставровецкий и его литературная деятельность. — К.: Наук. думка, 1984. — С. 54.
 13. Рева Л. Кириличні видання — інкунабули в історії української літератури // Слово і час. — 2000. — № 3. — С.84—86.
 14. Полек В. Історія української літератури Х – XVIII ст.: Навч. посібник. — К., 1994. — С.3.
 15. Рева Л. Фонди кириличних стародруків у Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського // Історія бібліотечної справи в Україні: зб. наук. пр. / М-во культури і мистецтв України, нац. парлам. б-ка України. — К., 1997. — Вип.2. — С.81—86.
 16. Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. — К., 1991. — С. 21.
 17. Про Національну доктрину розвитку освіти: Указ Президента України від 17 квітня 2002 р. // Нормат. прав. забезпечення освіти: У 4 ч. — Х., 2004. — Ч.1. — С. 4-24.
 18. Рева Л. Фактори національної самобутності українського народу // Наукові записки. Серія “Культурологія” (Проблеми культурної ідентичності: глобальний та локальний виміри. Матеріали Міжнародної наук. конф., 23 — 24 квіт. 2010 р., Острого. — Острого: Видавництво Національного ун-ту “Острозька академія”, 2010. — Вип. 5. — 668 с. — [С. 242 — 251].
 19. Рева Л. Освіта і мовна культура в Україні: звернення до витоків.// Філософія культури: Мова. Рациональність. Освіта /Матеріали Другої Всеукр. наук.-практ. конф (15 квіт., 2011, Донецьк); Під наук. ред. д-ра філософ. н., проф. Додінова Р.О., к. філософ. н., доц. Давидова П.Г.— [С.160 — 164]. —Донецьк: ДонІЗТ, 2011. —196 с.

УДК 821.161.2

*ОКСАНА ГАЛЬЧУК, доцент,
Київський славістичний університет*

УКРАЇНСЬКА ПОЕТИЧНА ЕДІПОЛОГІЯ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТ.

У статті проаналізовані твори Максима Рильського, Михайла Драй-Хмари і Миколи Бажана, у яких реципіювано мотиви античного міфу про Едіпа. Визначено зв'язок особливості поетичних інтерпретацій з «духом доби» та ідейно-естетичними поглядами авторів.

Ключові слова: міф, інтерпретація, українська античність

Статья посвящена анализу произведений Максима Рильского, Михайла Драй-Хмари и Миколи Бажана, в которых реципируются мотивы античного мифа об Эдипе. Рассматривается связь особенностей поэтических интерпретаций с «духом времени» и идейно-эстетическими взглядами авторов.

Ключевые слова: миф, интерпретация, украинская античность.

The article analyses works by Maksym Rylskyi, Mykhajlo Draj-Hmara and Mykola Bachzan that have a receptioned motive of the antique myth about Oedipus. The connection of features of poetic interpretations with the “era spirit” and ideological and aesthetic views of the authors has been determined.

Key words: myth, interpretation, Ukrainian antiquity.

Визначення специфіки діалогу українського письменства, і зокрема поезії ХХ ст., з греко-римською літературою – одне із актуальних завдань у вивченні української античності як тривалої в часі й різноманітної за тенденціями й формами оприявлення історії рецепції, осмислення та трансформації античності митцями вітчизняної літератури. Відсутність комплексного наукового дослідження античного інтертексту новітньої української поезії зумовлює потребу аналізу тенденцій в інтерпретації античних сюжетів, мотивів й окремих образів як на рівні напрямів, шкіл, так і рівні персоналій. Зв'язок з античністю української поезії 20-30-х років ХХ ст., за винятком лірики неокласиків, досліджуваної з цього погляду Церною Г., Вишневською О., Іванюхою Т., Зваричем В., Райбедюк Г. та ін., залишається на сьогодні ще не висвітленим. Тож дана стаття, мета якої аналіз індивідуально-авторських інтерпретацій М. Рильським, М. Драй-Хмарою і М. Бажаном мотивів міфу про Едіпа, з'ясування причини його актуалізації в їхній творчості, є спробою заповнити одну з лакун у цьому питанні.

В українському поетичному дискурсі 20-30-х рр. ХХ ст. чи не найбільш затребуваними, на нашу думку, серед античних образів були, на одному полюсі, образи греко-римської міфології, пов'язані з осмисленням традиційного естетикологічного комплексу, умовно кажучи *Аполлон*, і, на другому полюсі, – *Прометей* як втілення героїзму й тираноборства. Образ й історія фіванського царя *Едіпа* опинилися певною мірою на периферії рецепційного поля більшості тогочасних поетів. Можливо, причини цього – у відсутності стійкої традиції звернення до Едіпової теми в нашій літературі та більшою мірою у всевідчутнішому диктаті нової ідеології: царське «походження» персонажа, з яким, з погляду революційної моралі, аж ніяк не могли пов'язуватися поняття «вірність обов'язку», «відповідальність», «совість», та трагічний потенціал образу нелегко було вписати в парадигму сучасного героя-оптиміста, переважно пролетаря, упевненого у власній силі й праві зруйнувати старий світ «до основания». Тож закономірно, що рецепція мотивів міфу про Едіпа активізувалася з наростанням драматичних настроїв у духовному просторі України. Крім того, рецепція міфічного сюжету про Едіпа так чи так привела б до осмислення античності, позаяк саме його вершинне втілення в творчості Софокла, є, на думку С. Аверінцева, «поетичною реалізацією смислового змісту античної епохи» [1, 90]. Переклад Борисом Теном трагедії Софокла і по-

становка її Лесем Курбасом у театрі разом із інтерпретацією міфічних мотивів у ліриці Рильського, Драй-Хмари, Бажана є кроками наближення тогочасної української культури до такого осмислення.

Логічно, що першість у цьому виявили поети-неокласики, які активно використовували назви, присвяти, епіграфи, прецедентні образи, підтекстові алюзії, типологічні аналогії тощо як різні способи адресації читача до соціокультурних кодів, насамперед до античного. Вихід неокласиків на античний інтертекст зумовлений двома взаємозалежними тенденціями: міфологічною моделлю картини світу в їхній поезії та схильністю конструювати образ світу як «текст у тексті». Складовою неокласичного образу «дійсності» є реальність художня. Вона є інструментарієм пізнання реальної дійсності й оприявлюється через образи й мотиви насамперед античності, інтегруючись у тканину творів як матеріал для аналогії / зіставлення / ілюстрації / альтернативи тощо. Саме така специфіка образу сучасного світу в їхній ліриці стала приводом для звинувачень з боку ортодоксальної критики в «байдужості до сучасного життя», «свідомому ігноруванні проблем сучасності», «втечі від сучасності» тощо.

Образ сучасного світу чи «уесерерівської дійсності» (М. Стріха), осмислений неокласиками через античний інтертекст, оприявлюється по-різному. Його інваріантами є «реалістичний» як проекція дійсності через долучення до сучасної тематики та вірші-спогади з характерною антитезою «теперішнє – минуле», де античний текст присутній на рівні ідей, що визначають жанрову (елегійну чи ідилічну) специфіку творів; «культурологічний» – через ремінісценції або переспіви античних сюжетів і мотивів здійснюється спроба осягнути зміст сучасності; «альтернативний» моделюється за допомогою введення образів оніричної парадигми, які перетворюють образ сучасного світу на фікцію. При цьому в кожному з варіантів античний текст може комбінуватися з різноманітним інонаціональним художнім матеріалом, що цілком відповідає специфіці українського варіанту неокласики – відкритості його естетичної системи.

У ліриці Рильського досить часто натрапляємо саме на культурологічний варіант поетичної проекції сьогодення – заглиблення в інші історичні епохи (і насамперед античну) з метою створення алегоричного образу часу теперішнього. Здатність поета екстраполювати українську ситуацію в античні часи й навпаки спостерегла свого часу М. Ласло-Куцук, говорячи про поета, який «відходить у давно минуле, воскрешає античність, переносячи її в сучасність, накладаючи її минуле на теперішнє, і з цього синтезу намагається визначити <...> основні моменти людської історії, основне начало життя людини на землі» [6, 45]. Сюжети, реципійовані з античних джерел, асоціювалися у Рильського з соціальними, політичними й духовними реаліями часу, а відтак набували злободенного звучання й водночас створювали підстави для дистанційно-узагальненого трактування теми сучасності на її відповідність загальнолюдському змістові.

Руйнуючи стереотип сприйняття класики як застиглої консервативної системи, Рильський у вірші «Знов той Сфінкс...» здійснює за допомогою античного сюжету постановку актуальної проблематики. Рецепт античного тексту в творі приводить до створення образу сучасної людини, втіленої в міфічному Едіпі. Намагаючись осягнути суть сучасної доби через міфічну структуру, якою свого часу послуговувався Софокл, а пізніше Сенека, середньовічні автори, як, приміром, Аюе, Корнель, Вольтер, Гофмансталь, В. Озеров, Ж. Кокто, А. Жід та ін., Рильський укотре підтверджує неокласичну тенденцію до пошуків культурологічного, й зокрема античного, «виміру» для картини світу загалом і сучасності.

З комплексу мотивів, що структурують сюжет про Едіпа, Рильський обирає не мотиви інцесту, батьковбивства чи здобуття влади, а одразу виходить на головну тему Софоклової трагедії – долі та свободи. Якщо її протагоніст, усвідомлюючи своє етичне й духовне ество, змагається з долею, невідворотністю, то «*нових часів Едіп*» знову опиняється на початку такого шляху. Сучасник Рильського хоч і величний у своїй трагедії, але осліплений, бо, як і Софоклів Едіп, прийняв пророцтво богів буквально (повірів у те, що «земля – селянам», а «фабрики – робітникам!») і не побачив істини. Неокласик творить авторський міф про «реальність» свого Едіпа, сповнену глибокого драматизму. Сучасність – багатоліка, кровожерлива – утілена в образі Сфінкса, та, на відміну від міфічного чудовиська, подоланого Едіпом, має здатність відроджуватися. Вводячи образ воскреслого Сфінкса («*Знов той же Сфінкс, і знову жде одгадок*» [9, 220]), поет, по суті, веде мову про те нагальність питання людської сутності (людяності) за будь-якого ладу. Якщо виходити з античних уявлень, за якими в загадці Сфінкса, як і в оракулі, міститься «передбачення майбутнього <...>, розгадка якої відкривається лише тоді, коли передбачене майбутнє актуалізується найнесподіванішим чином» [10], то, усвідомивши себе людиною, новітній Едіп опиняється перед черговою загадкою – загадкою своєї долі. Рильський інтуїтивно відчув в міфі про Едіпа той глибинний зміст, який аналізував у дослідженні «До тлумачення символіки

міфу про Едіпа» С. Аверінцев, наголошуючи, що «проникнення в інтелектуальну таємницю загадки ... приводить до того, що через це була поставлена нова загадка» [1,109]. Розгадати загадку своєї долі Едіп зможе лише осягнувши суть свого часу, бо з ним вона пов'язана безпосередньо. Характеристиками часу й водночас складниками авторської інтерпретації сучасності є агресивно-ворожі символи технічної цивілізації, втілені в образах залізних змій («повзуть залізні змії по степах») і Ікара з несподівано негативною семантикою («Дедала бистроумного нащадок / Пливе, як хижий і стокий птах»). Подвійна метафора смолоскипів як атрибутів парадів, мітингів тощо та ідей, що мали б «освітлювати» шлях нової людини, проте «< ... > Сяють смолоскипи, / Але від них іще чорніша мла...» [9, 220], наводить на думку про тоталітарний міф – складник образу сучасності за Рильським.

Г. Райбедюк називає вірш «Знов той же Сфінкс...» зразком перестороги, «вболівання за долю народу, дезорганізованого в етнічному й культурному естві» [8, 174]. Та думається, що більше Рильський проймався все помітнішими метаморфозами вартісної системи сучасної людини. Адже традиційні для образу Едіпа мотиви інцесту й батьковбивства є натуралістичними образами і символічним вираженням людського прагнення підкорити собі світ, яке виявляється «самообожнюванням», певним «метафізичним самозванством» (С. Аверінцев) людини. Отже, рецепцію Едіпового сюжету Рильський проектує на проблему культу особи, в добу якого судилося жити, а значить, як і античний Едіп, що маючи мудрість-владу, «провину й сліпоту, морок найчорнішого невідання», він мусить шукати мудрість-самопізнання. Чи прийде (хай навіть і в останню мить!) до новітнього Едіпа, як і до Софоклового, духовне прозріння? Риторичним питанням у фіналі твору Рильський ставить під сумнів таку перспективу:

Невже й тобі, нових часів Едіпе,

Сліпе блукання Мойра прирекла? [9, 200]

На образ сліпця, хоч і не оприявленого через ім'я Едіпа, але з драматичною інтерпретацією мотиву втрати орієнтиру в сучасному світі, натрапляємо і в поезіях Драй-Хмари «Сліпа», «Ревно забилось в тривозі...», «З циклу «Сліпі». Уже в трагедії Софокла метафора незрячості мала глибокий зміст, оскільки «вся трагедія відбувається під знаком того, що слова, події, вчинки передають один зміст, а виражають інший. Конфлікт полягає не у зіткненні неправдивого з неправдивим, а сліпого зі зрячим, ймовірного з дійсним, незнаючого з мудрим. Це швидше колізія помилки й істини, в основі якої лежить сліпота і зрячість. Звичайно, ці поняття не зорового, а етичного характеру» [7]. У віршах Драй-Хмари фізична незрячість «доповнюється» куди більш страшною сліпотю – невіданням істини. Втрата зору як каліцтво війни («Кривавий деспот витив очі нам / огнем війни») і емоційна «сліпота» – втрата радості життя («О світе ясний, світе радісний, / ти згас навек, А біль шалений, біль ненависний, / живе – не зник!» [4, 88]) стають темою вірша «З циклу «Сліпі». А в творі «Ревно забилось в тривозі» ліричний герой прямо пов'язує через міфологему пророчого сну можливість володіти сакральними знаннями зі здатністю об'єктивно сприймати світ – «бачити» його у всій повноті: «Сон не присниться пророчий – / В серце хтось цвяха забив. / В темряву вічної ночі – / Зір мій сліпий» [4, 85]. І Рильський, і Драй-Хмара, оперуючи античним текстом, проводять виразні аналогії між минулим і теперішнім, щоб застерегти сучасників, упередити від трагедії добровільного знеособлення.

Як і Драй-Хмара, Бажан, інтерпретуючи мотив Едіпа в поемі «Сліпці», також вдається до алюзії. Характерні для творчості поета, і для цього твору зокрема, «тяжіння й смак до поетично-філософського синтезу руху історії та людської свідомості» [5, 64], про які вела мову Н. Костенко, увиразнюються за умови зіставлення з іншою його поемою – «Число», позаяк в обох розробляється один з лейтмотивів міфу про Едіпа – мотив фатуму. Водночас текст поеми є прикладом тенденції, яку виявляє в своїй рецепції античності Бажан: іноді, відштовхуючись від античної ідеї, поет парадоксально дискутує з нею, віддаючи перевагу ідеологічними канонам. У поемі «Число» поет здійснює спробу розкрити діалектику історичного руху через символ числа.

Саме тему числа разом із темою оргаїзму І. Мегела називає «двома стимулами творчого життя Еллади», двома темами, що виділяються з-поміж усього багатства міфології еллінської культури: «Оргаїзм був вираженням народної стихії, а число – вираженням поліса з його громадянськістю. У взаємодії цих двох явищ виявляється характер елліна, який здатний гармонізувати будь-який оргаїзм» [7]. Філософська думка античності продовжила рух у цьому напрямі. Як відомо, зародження символіки чисел пов'язане з ім'ям Піфагора і його школи, згаданих у поеті, коли автор називає числа «жертвниками німотними Піфагору» [3, 45]. З філософських поглядів піфагорійців беруть витоки і найважливіші ідеї античного сприйняття числа: втілення в символіці чисел гармонії космосу («музика сфер») і співвіднесеність із числом етичних цінностей (те, що в пізній античності, особливо в епоху неоплатонізму, одержало класичну формулу: «Єдине – це

благо і благо – це єдине»). В українській літературі перших десятиліть ХХ століття, і особливо в поезії 1920-1930-х рр., антична ідея гармонії космосу нерідко інтерпретувалася як проєкція суспільства майбутнього: до «музики сфер» «дослухалися» київські неокласици, гімн числу нерідко співали й символісти. «Число» Бажана – зразок сцієнтизму поета і відповідно продовження ще однієї традиції античної літератури – традиції олександрійської лірики, на яку автор нашаровує свій учорапний футуристський досвід.

У поемі втілений абстрактний образ-символ числа, панування якого поет вважає чи не найважливішим здобутком нового суспільства: «*Виходить число перед фронтом наказу, – / І клас віддає свій наказ... / Простує число планомерно й усталено / На подвиг, на творчість, на труд* [3, 50]. Влада числа у Бажана мислиться як вищий вияв справедливості:

Встає, йдучи в контроль і випробу трудом,
Число, розміряє людським упертим ділом,
І діло, зміряє завжди живим числом [3, 50].

Античні філософи мислили гармонію космосу як чисельно-кількісну упорядкованість світу, яка ґрунтується не тільки на математичній узгодженості геометричної структури природи. На думку піфагорійців, справжньою всеосяжною гармонією вона стає тільки внаслідок доповнення цієї узгодженості такими далеко не природними характеристиками реальності, як справедливість, душа, добро, зло тощо. Отже, із космосу вирізнявся духовний (мислительний) компонент. Про нього в поемі Бажан мови не веде. Ідеальне суспільство в поета – це суспільство, у якому всі і вся підпорядковані Числу. Таким чином, поет зображує механізовану цивілізацію, світ, сатиру на який запропонували свого часу Є.Замятін в антиутопії «Ми», О. Хакслі в «Прекрасному, прекрасному світі», П.Тичина в неопублікованій поемі-феєрії «Прометей». Для автора «Числа» такий світ не лише прийнятний, а й не відворотний, як доля. І в цьому фаталізмі Бажана вчувається безвихідь упокореного:

Коли межа, як парость, проросла,
Коли вже інша грань нову межу затисла,
Тоді числом не зміряти числа,
Й стоять пусті, розкриті навстіж числа.
Стоять, мов згарища.
І куриться труха,
На них, як фіміам руїни і розору, –
Жертовники німотні Піфагору,
Порожніх капищ стоптана пиха [3, 45].

Символічно, що поема «Сліпці» була надрукована упродовж 1931 року, того самого, що й «Число». Автор, проспівавши «псалом Числу», визнає у «Сліпцях» по суті свою добровільну «незрячість». Цей твір, на думку критиків, відображає важкі сумніви, болючі роздуми поета, душа якого загнана в підземелля ідеологічних приписів, – перемога над гуманізмом в собі давалася нелегко.

У поемі «Сліпці» Бажан звертається до однієї зі сторінок української культури – творчості лірників. Зображуючи їхній побут, звичаї і навіть специфічну лексику, поет намагається відтворити насамперед психологію і дух того часу. І хоча тло «Сліпців» – Україна ХVІІІ століття (тож мимоволі напрошуються історичні аналогії: доля країни після зруйнування Катериною ІІ Запорізької Січі й поразка УНР), серед питань, які порушує автор у творі, актуальні для його сучасників: яким буде суспільство, до побудови якого закликають вожді. Герой поеми – молодий лірник – запитує у свого старшого «колеги»:

Діду! Скажи – чи дороги оті,
Замучивши згагою душі,
Виводять співців та їх вірних
в ясний вертоград? [2, 383]

Думається, мільйони людей у той час запитували себе про це ж саме, слухаючи обіцянки про ідеальну державу. «Ясний вертоград» чи «загірня комуна» манили, як вічна мрія людства про «новий Єрусалим», але й жахали водночас тією кривавою ціною, якої вимагалася все більше й більше. Разом із суспільно-політичними, автор поеми порушує й естетичні питання: сумнівами й тривогами сповнені роздуми Бажана про сутність митця і мистецтва, його заангажованість і функціями в соціумі. У творі зіштовхуються дві позиції, два погляди на завдання співця в новій державі. Їх втілюють два лірники – старий кобзар і молодий. Старий мудрий кобзар не поспішає співати для нових господарів, а молодий намагається зрозуміти і час, і себе, розпитуючи свого наставника:

Ти ходиш по світі не перший десяток,
Не на першому стовквищі ницьма лежиш,
І ліра стара та посвячений ніж,
Та, може, ще мудрість і скруха – твій статок...
Запльований, згн'яблений більш над усіх,
Це ж ти – найнещасніший з відданих лірі... [2, 383]

На противагу його пасивній, з погляду його опонента, позиції («А лірник мовчить, наче він не зловив / Глухого, мов скрип, шепотіння прибуду»), молодий лірник хоче «здолати, пробитися, вийти як муж, а не мученик... Чуєш? Як муж!» [2, 385]. Вибір між мовчанням та славослів'ям новій владі нагадає відомий багатьом сучасникам Бажана драматичний вибір між «внутрішньою еміграцією» та служінням ідеології. У розвитку мотиву ренегатства молодого кобзаря також виникають прозорі алюзії до есересерівської дійсності: попри власні сумніви («є всякі тверджі, А сумнів, певне, найбільша з твердж. / Ламаюся в сумнів, як в браму обвалену, / Розкопую, б'ю, вивертаю її. / У кожную шпарину, у кожную прогалину / Вставляю заюшені пальці свої» [2, 384 – 385]) він схиляється перед новітніми господарями життя. Тепер «незрячі жебраки», що «бачили багато» і грали на ярмарках тим, хто боровся за волю України, грають запродавцям і перевертням. Можливо, Бажан натякає на сучасних поетів, і хоча сам автор бачить більше за інших, але й себе зараховує до тих «сліпців», які йдуть на компроміс із «модерними кочубеями». Власне, саме в поемі «Число» і знайшов відбиття компроміс Бажана-поета з ідеологією нового суспільства. Про актуальність твору і влучення автора в болочу тему свідчить доля поеми: після публікації у журналі «Життя й революція» вона була заборонена. Оприлюднення тексту поеми «Сліпці», на нашу думку, унеможливили й досить промовисті сцени зібрання сліпих музик, що проймаються насамперед тілесними задоволеннями, та їх настанови молодому лірнику «ми кием караєм за ослух» [2, 360]: у подальшому вони могли викликати аналогію зі новоутвореною у 1932 р. Спілкою письменників, у якій митці, виконуючи партійні директиви, підпорядковувалися не закону власного «хочу», а загального «мушу».

Навіть з огляду на незавершеність, поема «Сліпці» становить інтерес не лише як об'єкт аналізу ідейно-художнього змісту, а й з погляду дослідження такого аспекту твору, як трансформація софоклівської теми пізнання істини через бінарні опозиції «свобода – тиранія», «індивідуальне – колективне», «сліпий – зрячий» та ін. Тож назва поеми сприймається і як назва-алюзія (сліпі музйки) і як назва концептуального характеру («сліпота» як свідомо обрана життєва позиція митця). Митець і його місце в суспільстві, філософські питання сенсу життя, творчості, служіння народові – це той комплекс питань, які Бажан осмислює за допомогою історії життя і творчості кобзаря, що стають алегорією письменницької праці.

Персонаж Софокла протиставляє трагічному фатумові свій закон, свою волю: він здійснює над собою самосуд, позбавивши себе зору. Страждання Едіпа виступають не лише як міра його вільної волі, внутрішньої переконаності, а й стали для нього шляхом до пізнання істини. У такий спосіб фізична незрячість Едіпа компенсується усвідомленням себе як особистості, своєї сили і значення. На відміну від героя давньогрецької трагедії, молодий лірник із поеми Бажана, втративши зір («Я вчився три роки / І очі склепились зогнивши. / Отак пішов придивлятися до світу, безокий / Мандрований лірник, незрячий жебрак» [2, 384]), добровільно погоджується і на сліпоту духовну. Він готовий схилитися перед обставинами, визнати перемогу своїх егоїстичних намірів. Якщо софоклівський цар Едіп ставить інтереси своєї держави вище власного спокою і безпеки, то лірник Бажана навпаки. Він не проймається тим, що міг би своєю творчістю принести користь іншим, його філософія – філософія виживання.

Конфлікт двох сліпих лірників в поемі має таке ж важливе ідейне значення, як і конфлікт між Тіресієм і Едіпом у трагедії Софокла. Драматург показує два різні шляхи в пізнанні істини: сліпий Тіресій знає те, чого не знає зрячий Едіп, але своє внутрішнє бачення Тіресій одержав від богів як компенсацію за втрачений зір, Едіп же прозріває сам, пройшовши багатостраждальний шлях, його духовне прозріння – це нагорода за спокуту гріхів. Молодий лірник у поемі Бажана хоча й бачить внутрішнім поглядом багато («Сліпий, я побачив сліпецькі серця» [2, 373]), ці знання використовує для усвідомлення необхідності компромісу.

Коли в античній трагедії продемонстровано, як у боротьбі з фатумом формується одна з фундаментальних цінностей європейської культури – гуманність, то в поемі українського митця представником молодого покоління вона зневажається. Співчуття й любов до людини сприймаються як слабкість, рудимент минулого, від яких із готовністю відмовляються сучасники Бажана. Чи не найстрашнішим є те, що молодий лірник усвідомлює антигуманність свого вибору («Невже безсоромно й довічно / По торжущу людському сумнів тягтиму я свій? / і чоло скривавлене біле, -

тільки око кричить дихавично,/ Наче здавлений розпачем рот, закам'яніло блідий» [2, 385]), і, на противагу цареві Едіпу, вважає це не особистою поразкою, а фатумом, якому він не здатний чинити опір.

Отже, античні ремінісценції та алюзії у творах Рильського, Драй-Хмари і Бажана стають «розпізнавальними знаками» творчої наступності, взаємодії традиції і новації, розгортання художніх, естетичних, загальнокультурних дискурсів. Вони утверджують авторське тлумачення античного міфу як складної семантичної структури, яку необхідно розкодувати. Осмислення мотивів, пов'язаних з образом й історією Едіпа, мало в їхній творчості концептуальний характер: оскільки міфологічне мислення передбачало віру в предмет обговорення, тобто існування богів, долі, невідворотності фатуму тощо, поети ХХ століття, замислюючись над людським існуванням, звертаючись до загальнолюдського досвіду, залучали читача до філософської дискусії про життя, роль і можливості людини. Відштовхуючись від міфу про Едіпа, Рильський, Драй-Хмара, Бажан запропонували свої моделі поведінки сучасної людини в «античній» ситуації, тобто тоді, коли її доля визначена заздалегідь («фатумом» стає тоталітарний режим), але при цьому людина прагне зрозуміти дійсність і дати їй раціональне тлумачення (тобто «пізнати»). Накладаючи на матрицю міфу власний життєвий та художній досвід, кожен із цих авторів проектував імпульси силового поля висхідного конфлікту на філософські та естетичні проблем свого часу, створюючи нові форми для вираження етико-культових категорій та понять, формулюючи «парадигму» духовної сутності свого часу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С. К истолкованию мифа об Эдипе // *Античность и современность*. – М. : Наука, 1972. – С. 90 – 102.
2. Бажан М. Вибрані твори: У 2-х т. – Т. 1: Вірші та поеми / Вступ. ст. Костенко Н.В. – К. : Укр. енцикл., 2003. – 608 с.
3. Бажан М. Доробок. Вибрані поезії. – К. : Дніпро, 1979. – 375 с.
4. Драй-Хмара М. Поезії. – К. : Рад. письменник, 1991. – 333 с.
5. Костенко Н. Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики. – К. : Кий, 2004. – 382 с.
6. Ласло-Куцюк М. Боги світла і темряви. – Бухарест : Критеріон, 1994. – 251 с.
7. Мегела І. До проблеми інтерпретації міфу про царя Едіпа в античній трагедії та середньовічній прозі // <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1211>
8. Райбедюк Г., Томчук О. Неокласицизм: естетична система та персоналії : Навч. посібник. – Ізмаїл : СМІЛ, 2005. – 352 с.
9. Рильський М. Зібрання творів: У 20-ти т. – Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. – К. : Наук. думка, 1983. – 535 с.
10. Славутин Е., Пимонов В. Загадка мифа об Эдипе // <http://magazines.rus.ru.vestnik/2011/31/pi34.html>

УДК 81-991 (477)

*НАТАЛІЯ ГАВДИДА, доцент,
Тернопільський національний технічний університет
імені Івана Пулюя*

ЛІТЕРАТУРНО-МАЛЯРСЬКИЙ ДИСКУРС ТВОРЧОСТІ БОГДАНА ЛЕПКОГО У РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ

У статті проаналізовано лепкознавчі дослідження В. Сімовича, Д. Горняткевича, М. Климишина, В. Лева та М. Сивицького. Встановлено особливості рецепції цими авторами літературно-малярського дискурсу творчості Богдана Лепкого.

Ключові слова: літературно-малярський дискурс, синтез та взаємодія мистецтв, художній процес, поезія, живопис.

В статье проанализировано лепковедческие исследования В. Симовича, Д. Горняткевича, Н. Климишина, В. Лева и Н. Сивицкого. Установлены особенности рецепции этими авторами литературно-живописного дискурса творчества Богдана Лепкого.

Ключевые слова: литературно-живописный дискурс, синтез и взаимодействие искусств, художественный процесс, поэзия, живопись.

In the article the researches about B. Lepkyi's creative work written by V. Simovych, D. Horniatkevych, M. Klymyshyn, V. Lev, M. Syvitskiy are analyzed. The characteristics of those authors' reception of the literary and painting discourse in Bohdan Lepkyi's works were determined.

Key words: the literary and painting discourse, synthesis and interaction of arts, the artistic process, poetry, painting.

Вивчення аспектів синтезу та взаємодії мистецтв є однією з ланок сучасної літературознавчої компаративістики. Це положення обґрунтували американські вчені: К.С. Браун у статті «Comparative Literature» (1959), Г.Ремак у праці «Comparative Literature, its Definition and Function» (1961), Р.Клементс у монографії «Comparative Literature as Academic Discipline: a Statement of Principles, Praxis, Standards» (1978) та інші.

У сучасному українському літературознавстві думку щодо необхідності дослідження міжвидової взаємопов'язаності та взаємодії літератури в системі мистецтв послідовно відстоює Дмитро Наливайко. Цій проблемі науковець присвятив статтю «Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства» (2003), яка згодом увійшла в монографію «Теорія літератури й компаративістика» (2006). Дослідник слушно зауважив, що художньому процесу кожної епохи властива єдина «векторність руху», спільність «глибинних засад художнього мислення», завдяки чому різні мистецтва творять єдиний ансамбль, незалежно від їх «будівельного матеріалу» та структури художньої мови [7, 19].

Цікавим взірцем синтезу мистецтв є доробок Б. Лепкого, спільна «векторність руху» якого зумовлюється притаманним авторові пластичним мисленням. Тому варто, на нашу думку, простежити особливості літературно-малярського дискурсу словесної спадщини письменника-художника в рецепції українських літературознавців.

Першим звернув увагу на взаємодію мистецтв у творчості Б. Лепкого Василь Верниволя (В. Сімович). У 1922 році він помітив, що «Лепкий уміє незвичайно гарно з м а л ь о в у в а т и... (тут і далі виділення автора. – Н.Г.) природу»¹⁶, що словесні образи його поезій настільки пластичні, що творять картини, які «хоч бери й відразу клади на полотно» [1, XL]. Окремі вірші

¹⁶Тут і надалі статті сучасників Б. Лепкого цитуємо за правилами сучасної орфографії та пунктуації зі збереженням особливостей, притаманних українській мові доби автора – Н.Г.

вразили дослідника багатством метафор, силою персоніфікації, а короткі речення викликали асоціації із легкими штрихами пензля [1, XLI]. «Розуміється, не всі малюнки однаково гарні, не всі однаково зворушують душу, – зауважив Василь Верниволя, – але ж, іздебільшого, всі вони виходять у Лепкого пластичними й відразу кажуть, що писав їх м а л я р або людина, що дуже близько стоїть до малярства» [1, XLII].

Автор публікації намагався проаналізувати особливості мислення письменника із малярським світосприйняттям: «Колись казали про польського поета-драматурга й маляра Виспянського, що він, пишучи драми, все мав перед очима с ц е н у й наче посував по ній свої персонажі здовж декорацій, які змальовувала собі його уява. Щось подібне можна сказати і про Лепкого. Забираючись до малюнків словами, він неначе має перед собою палету¹⁷, полотно і змальовує все з перспективи» [1, XLII]. В. Сімович також зауважив, що пластична образність лепківської лірики є своєрідним і новаторським продовженням шевченкової поетичної традиції, адже «від часу Шевченка в нас поетів-малярів сливе й не було» [1, XLII].

У контексті обраної теми цінними є також дві статті Дем'яна Горняткевича, що мають однакову назву («Богдан Лепкий як маляр»), але відрізняються за змістом. Перша була надрукована в 1941 році в журналі «Ілюстровані вісті» [3], друга, доповнена і перероблена, вміщена у 1943 році в збірнику на пошану пам'яті поета [2]. Дослідник, який був близьким другом митця, поставив собі за мету ознайомити сучасників із маловідомою – малярською – гранню таланту українського культурного діяча. В обох працях Дем'ян Горняткевич намагався з'ясувати, які життєві події зумовили потяг митця до живопису, як розвивалися його відносини з представниками української та польської богемі. Однак автор публікацій не аналізував тексти літературних творів, а лише відзначив, що «був Богдан Лепкий і в поезії малярем», що в «його поемах багато барв і музики» [2, 37].

На наявність літературно-малярського дискурсу в доробку митця вказував у 1949 році в листі до Миколи Климишина Лев Лепкий. Брат письменника вважав, що «поезія – це вияв окремих душевних зворушень, це пензлі тієї душі на папері, які малюють те, що чують-відчувають» [6, 236], а тому радив на лірику Богдана Лепкого «дивитись з малярського боку» [6, 234]. Він також наголосив, що окремі твори митця – «описи села, жнив, Різдва, Великодня» – є цінним сюжетом для маляра, а цикл поезій «Над рікою» – малярською картинкою [6, 234].

Микола Климишин цілком погоджувався з міркуваннями автора цитованих рядків, про що свідчить його праця «Лірика Богдана Лепкого: Спроба нової оцінки», видана у 1948 році в Мюнхені. У ній літературознавець відзначив, що в поезіях митця «помічається його малярський хист, що по ліризмі становить другу головну рису, характерну письменникові Лепкому, яка відіграє велику роль в його поетичній творчості та підносить його поезію на вершини мистецької краси» [4, 11].

Цікавим джерелом дослідження синтезу мистецтв у творчості Богдана Лепкого є також монографія Василя Лева «Богдан Лепкий. 1872–1941. Життя і творчість» [5], що побачила світ у 1976 році. Її розділ «Лепкий-маляр» донині залишається найгрунтовнішою, хоч і дуже схематичною, далеко не повною розвідкою з обраної нами теми. Автор, як і Д. Горняткевич, намагався простежити етапи становлення літературно-малярського дискурсу в творчості митця, згадував імена українських та польських художників, з якими Б. Лепкий підтримував дружні взаємини, однак не зацікавився їхнім впливом на літературний доробок письменника. В. Лев процитував поезії «Намалюй мені, друже, картину», «Великий бачу тихий сад», «Острів смерті», інспіровані спогляданням живописних полотен, а також відзначив, у яких текстах найповніше, на його думку, проявився малярський хист Богдана Лепкого. Літературознавець також висловив слушну думку щодо генези історичних повістей митця, які вважає словесним вираженням юнацької мрії написати пензлем широкоформатні історичні полотна.

Варто зауважити, що усі ці лепкознавчі праці були надруковані у період з 1941 по 1992 рік за межами України: в Польщі (Краків), у Німеччині (Мюнхен) та США. Незначна їх частина була перевидана в Україні за роки незалежності, тому ці дослідження здебільшого недоступні широкому колу читачів.

Першою ґрунтовною монографією про Богдана Лепкого, опублікованою в Україні, стала праця Миколи Сивіцького [8], що побачила світ у видавництві «Дніпро» в 1993 році. На жаль, автор не поставив собі за мету проаналізувати прояви мистецького синкретизму в творчості Б. Лепкого, хоча і вказав на наявність літературно-малярського дискурсу в його текстах. Науковець, зокрема, зазначив, що «відчуття краси, витвореної з гармонійного поєднання барв, ліній, форм і симетрії природи, було (в Б. Лепкого. – Н. Г.) таке сильне, що мусило виявитися, байдуже в чому – в малю-

17 Палітру (пол.)

нкові чи в слові. Одно з другим перепліталось; будучи вже поетом, Богдан брався на дозвіллі за пензель» (1993) [8, 17].

Цитовані рядки перегукуються із публікацією Олександра Федорука, «Богдан Лепкий і поступ національної мистецької школи» [9], у якій автор послідовно відстоював думку про те, що Богдан Сильвестрович завжди був психологічно готовий і до пензля, і до палітри, і це підсвідоме чуття пластичного зумовлювало використання письменником образотворчих засобів живопису в словесних текстах.

Підсумовуючи проведене зіставлення лепкознавчих публікацій, можемо зробити висновок, що В. Сімович, Д. Горняткевич, М. Климишин, Л. Лепкий, В. Лев та М. Сивіцький помічали наявність літературно-малярського дискурсу в доробку Б. Лепкого, однак не приділяли достатньої уваги особливостям його прояву у словесних текстах. Проаналізовані праці доводять, що саме синкретична єдність письменницького та малярського хисту Богдана Лепкого зумовила неповторну творчу манеру митця, що проявилась у своєрідному вибудовуванні художнього світу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Верниволя Василь (Сімович В.) Богдан Лепкий (нарис літературної діяльності і спроба характеристики письменника за 25 літ його письменницької праці) // Лепкий Б. Писання: У 2-х т. – Т. 1. – Київ – Лейпциг: Українська Накладня, 1922. – С. I–LXXVII.
2. Горняткевич Д. Богдан Лепкий як маляр // Богдан Лепкий. 1872–1941. Збірник у пошану пам'яті поета. – Краків–Львів: Укр. видавництво, 1943. – С. 33–37.
3. Горняткевич Д. Богдан Лепкий як маляр // Ілюстровані вісті (Краків). – 1941. – Ч. 8. – С. 5–7; Ч. 9. – С. 8–11.
4. Климишин М. Лірика Богдана Лепкого: Спроба нової оцінки. – Мюнхен, 1948; Тернопіль: Тернограф, 2003. – 152 с.
5. Лев В. Богдан Лепкий. 1872–1941. Життя і творчість // Записки НТШ. – Т. СХСШ. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1976. – 329 с.
6. Лепкий Л. Лист до д-ра Миколи Климишина // Лепкий Л. Твори. – Тернопіль: ТОВ «Тернограф», 2001. – С. 233–238.
7. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Теорія літератури й компаративістика. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 9–37.
8. Сивіцький М. Богдан Лепкий: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1993. – 374 с.
9. Федорук О. Богдан Лепкий і поступ національної мистецької школи // Високе небо Богдана Лепкого: Спроба антології у публіцистиці, поезії, пісні. – Бережани – Тернопіль: Джура, 2001. – С. 51–60.

УДК 82–32:7.0”18/19”

*ОЛЕНА КОЛІНЬКО, докторант,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

ПРОЦЕСИ АБСОРБАЦІЇ СУМІЖНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВ У МОДЕРНІСТСЬКІЙ НОВЕЛІ (СПРОБА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО АНАЛІЗУ)

На матеріалі літературного масиву малоформатних творів українського та російського письменства досліджується інтермедіальний характер зв'язків у структурі модерністської новели, зокрема, живопису і музики; наголошується, що процеси абсорбації суміжних видів мистецтв були наявні в обох літературах, суголосили з модерними пошуками митців і сприяли модернізації новели як одного з домінуючих жанрів у перехідний період порубіжжя XIX–XX ст.

Ключові слова: процеси абсорбації, модерністська новела, синтез мистецтв, образотворчі ремінісценції, музичні аналогії.

На материале литературного массива малоформатных произведений украинских и русских писателей исследуется интермедиаальный характер связей в структуре модернистской новеллы, в частности, живописи и музыки; акцентируется на том, что процессы абсорбации смежных видов искусств имели место в обеих литературах, они были соотносимы с модерными поисками писателей и способствовали модернизации новеллы как одного из доминирующих жанров в переходный период порубежья XIX–XX вв.

Ключевые слова: процессы абсорбации, модернистская новелла, синтез искусств, искусствоведческие реминисценции, музыкальные аналогии.

On the material of literary array of small works of the Ukrainian and Russian writing the intermedial character of connections is investigated in the structure of modern short stories, particularly, in painting and music; it is marked that the process of absorption of contiguous types of art were presented in both literatures, having in common with modern searches of writers and modernisation of short story promoted as one of dominant genres in traditional period of the turn of the XIX and XX centuries.

Key words: process of absorption, modern short story, synthesis of arts, graphic reminiscences, musical analogies.

Сучасна компаративістика вже досить чітко сформулювала потребу в дослідженнях, які поєднують і порівнюють явища різних видів мистецтв. Особливого звучання ця проблема набула в працях М. Алексєєва, В. Альфонсова, В. Будного, Д. Лихачова, О. Рисака, В. Силантьєвої та інших вчених. Д. Наливайко акцентує на тому, що «проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотнє перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури є центральною проблемою вивчення взаємодії літератури з іншими мистецтвами» [6, 19]. Б. Успенський, вивчаючи загальні принципи організації твору в літературі й малярстві, наголошував на можливості проведення паралелей між цими суміжними мистецтвами «з огляду на характеристики відносної обмеженості творів мистецтва, які зображають особливий мікроклімат, організований за специфічними законами» [11, 207].

Художній синтез був однією з прикметних ознак модернізму і яскраво виявив себе у творчості багатьох митців порубіжжя. Сам характер нового художнього мислення був важливою передумовою для створення синтетичних творів, що спостеріг С. Урманов: „Музика як виражальний вид прагне до зображальності, література як вербальне (словесне) мистецтво прагне до пластичної наочності, а живопис і скульптура, оминаючи зображальність, пориваються до чистої виражальності на зразок музики або до філософської глибини...” [10, 55]. Роль музики у синтетичних явищах є надзвичайно великою.

Явище художнього синтезу, особливо виразне на жанровому рівні, не було предметом

наукових розвідок, тому спроба розглянути більш конкретно взаємодію живопису, музики і слова у новелі рубежу XIX–XX ст. вбачається своєчасною і актуальною. Мета цієї розвідки – на конкретних виявах зв'язку засобів живопису й музики з словесними засобами прози показати, що образотворчі ремінісценції, музичні аналогії, маючи різні шляхи проникнення і оприсутнення в новелі, стали важливими структуротвірними компонентами і важливими ознаками її модернізації.

Серед головних чинників, які формували образ перехідної епохи XIX–XX ст., виокремлювався тісний зв'язок між різними сферами мистецтв, зокрібно, літературою, малярством і музикою, які, продовжуючи романтичну концепцію зв'язків і відповідностей, прагнули до створення синтетичного мистецтва, що зверталось до позачуттєвої дійсності. Кожне мистецтво природньо переймалося естетичним поповненням того, що засобами іншого мистецтва не могло бути виражене. «Взаємодіючи, мистецтва виконують космогонічну функцію, вступають в «священний шлюб», породжуючи метапростір культури» [5], – слушно спостерегла Н. Миш'якова. Відбувався процес, про який писав Август Вільгельм Амброс (XIX ст.), що «певна сторона одного мистецтва проливає часто дуже яскраве світло на споріднену їй сторону іншого мистецтва» [1, 6]. У такому синтетичному цілому кожне з мистецтв набувало нових властивостей, яких у нього не було за відокремленого існування. «Мистецтва щохвилини переходять одне в одне, один рід мистецтва знаходить своє продовження і завершення в іншому; це все та ж незмінно діюча потреба людського духу: переповнивши до крайніх меж форму одного мистецтва, вона знаходить в іншому своє цілісне вираження» [8, 9–10], – наголошував Р. Роллан в одній із своїх книг, присвяченій проблемі взаємодії і синтезу мистецтв.

Модерністська новела у період помежів'я XIX–XX ст. свою жанрову приналежність теж виявляла через рівень кореляції з різними видами мистецтв. «Живописна» складова та кольористика мають феноменальне значення у структурі модерністської новели як важливий функціональний засіб генерування естетичної енергії. Однак вони проявляються глибоко індивідуально, у творах кожного автора мають свої якісні характеристики і свій рівень функціональності, що залежить як від особливостей художнього мислення окремого письменника, так і від культурної свідомості епохи. Митці порубіжжя любили досліджувати синестезію, перехід одних відчуттів у інші, коли активізуються різні органи чуття: слуху, зору, дотику, смаку та інші. Запозичивши техніку і специфічну красу в образотворчого мистецтва, письменники з метою викликати «особливі відчуття» (Г. Лансон) шукали «вираження одного і того ж суб'єкта, одного і того ж емоційного ладу різними засобами, розглядаючи кожне як потенційний символ іншого» [14, 424], і робили це дуже індивідуально, маючи у своєму арсеналі улюблені тони, кольори, світлові ефекти, віддаючи перевагу то колориту, то малюнку.

Новела порубіжжя як наймобільніший жанр перехідної епохи виявила найбільшу здатність до «ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі» [12, 108], абсорбуючи ознаки музичних жанрів і форм: вона іноді наближена до етюдів, елегій, варіацій, прелюдій, симфоній та ін. Скажімо, А. Белий експериментував зі своїми «Симфоніями», побудованими за принципами музичної композиції. Втім, він був не самотнім у перенесенні музичних прийомів у літературу, яка найактивніше всотувала їх у свої художні світи. Багато новел О. Кобилянської можна зарахувати до «симфонічного жанру», де «впечатлення пейзажа и движение души сливаются в одну неразделимую гармонию» [9, 70]. Такими бачить новели буковинської письменниці І. Денисюк, зокрема, відзначає симфонізм новели «Битва», який «полягає у поліфонії кольористичних і звукових образів, у величому пафосі співу на честь краси природи», у відтворенні трагедії лісу через «наростання звуків від найлегшого зітхання-подиху деревини до напруженого шемрання, до повторів збудженої гірської луни і крещендо її розкотистого рокотання й раптових ударів грому, <...> градації тонів від піаніссімо шелесту лісових листочків до фортіссімо гірської бурі» [3, 182, 184]. Не тільки музичною, а й симфонічною називають критики новелу М. Коцюбинського «Intermezzo». Так, Я. Поліщук спостеріг її композиційну і фонічну схожість з симфонією, що виявляється у розгортанні мотивів, епізодів, описів за принципом контрапункту, а також у моделюванні ритму: у «фонічній організації мови, у створенні алітерацій та асонансів, звуконаслідувальних ефектів» [7, 116].

Процеси абсорбації суміжних видів мистецтв мають доволі розгалужену систему в творах українських та російських письменників. Джерелом образотворчих ремінісценцій є мистецтво різних періодів – від античності до модерну. Приміром, у новелі М. Яцкова «Дівчина з XVIII віку» оживає французьке мистецтво епохи XVIII ст.: «В спальні були образи в стилі Francois Boucher і Jean-a Greuze. Дівочі постаті з солодкаво-плаксивими личками. В наївно перехилених головках entrois quart виходила смішна перспектива в лінії очей. Ся манера тодішньої французької школи будить хижачку пристрасть. Напроти ліжка було два великі образи. На однім гола дівчина корми-

ла грудню вужа і викинула з-поза завіси грізне обличчя з виразом: хто відкриє мою тайну, той загине. Другий – був се довжелезний образ з чудернацьким підписом на рамах: «Стоморговий дім Джеймса Віслера». <...> Невідомий маляр з хистом Яна Луукен-а перевищив в тім образі іспанські оповідання, Лесажа «Храмового чорта» і безстидні сцени Петра Аретіна» [13, 237]. Автор називає імена французьких художників Франсуа Буше, представника стилю рококо; Жана-Батіста Греза, теж французького живописця XVIII ст., але вже представника іншої – сентименталістської школи; присутній у цьому контексті і Ян Луїкен, голландський гравер і поет, згадує автор і картини Джеймса Віслера, англо-американського художника XIX ст. Цей живописний підтекст не зводиться до простого переліку знаменитих живописців, він покликаний підкреслити тайний символічний смисл побутової сцени, яку автор наводить далі, щоб поєднати «дух минувшини» з подіями новочасними і висловити модерністське розуміння жіночності: «Дівчина вийшла до пустої обори, за нею – пес. На грегари ластів'яче гніздо. <...> приступила крадки до гнізда, виймила двоє ластів'ят і тримала їх на долоні. <...> Одно зачало рухатися і випало на землю. Дівчина взяла тамте в ліву руку, правою підоймила те, що впало, і наставила псові. Пес згорнув його писком з долоні. <...> потер зубами і проковтнув його. Друге ластів'я було врятоване, панна покляла його назад в гніздо і вийшла з обори. По виразі личка за той час я відкрив, що *дівчина з вужем при грудях* (підкреслення моє. – *О.К.*) в долішнім залі се її прабаба, а тайна, за яку вона грозила смертю, була для мене ясна, як на долоні» [13, 239–240].

Яцків у цьому епізоді «через перверсійне зіштовхування меланхолійної краси і лагідності у вигляді своєї героїні, в якій головний герой вгадує нащадка жінки зі змієм біля грудей з побаченого раніше портрета Віслера, з безоглядною потворністю її дій – годуванням пса беззахисними ластів'ячими пташенятами» [4, 86–87], демонструє суголосність своїх художніх ідей поглядам Джеймса Віслера на жорстоку природу жінки: за її красивою, привабливою зовнішністю приховується «хижацька пристрасть». Образотворчі ремінісценції тільки увиразнюють цей підтекст.

Новела Яцкова викликає аналогії з епізодом новели російського письменника О. Амфітеатрова «Чорт», у якій автор, як і його український колега, також висловлює амбівалентне ставлення до жінки, що від природи має протилежні начала: будівничої, творчої та руйнівної енергії, зовнішньої краси та внутрішнього потворства, морального збочення. Він створює образ молододі красуні Стефи, яка так схожа на героїню Яцкова і нагадує дівчину з вужем біля грудей з портрета Віслера: «Вавжинец в ранние детские годы игрывал с нею, и она колотила его, как всех своих сверстников. Однажды, на рожденье, он принес в подарок одиннадцатилетней Стефе пару перепелов. Девочка спугала пташкам ножки, потом выколола булавкою глаза и смеялась, глядя, как слепыя птички скачут наобум, безсильныя найти друг друга» [2]. У Амфітеатрова немає експліцитних образотворчих ремінісценцій, але названий епізод не тільки викликає паралелі з новелою Яцкова, а й опосередковано поєднує твір з традиціями європейського живопису XIX ст.

Складний текст модерністської новели вбирав у себе образотворчі елементи, які не тільки посилювали ідейно-змістову та естетично-художню програму письменника і слугували повнішому розкриттю новелістичного образу, а й ставали сюжетним джерелом літературного твору (новела Т. Бордуляка «Жебрачка»). Процеси абсорбації були тісно пов'язані як з певними живописними образами, так і з цілими художніми школами чи модерністськими стилями. Безумовна стильова близькість з імпресіоністами досить виразно простежується, наприклад, у новелістиці Чехова, виявляючись у таких прийомах, як пленеризм, колористика, техніка, малюнок, звук («Дім з мезоніном»). Повітря і світло як значуща частина сюжету проймають увесь твір, а описи Ліди Волчанінової, портретні замальовки Місюсь є своєрідними образотворчими ремінісценціями серовських пленерних портретів у багатьох його варіантах («Дівчина з персиками», «Дівчина, освітлена сонцем»). Для авторського світовідчуття Чехова миттєво-пленерка техніка була органічною в принципі, що простежується в окремих епізодах, фрагментах таких його новел, як «Нерви», «Про любов», «Каштанка». У змалюванні Лізоньки Кудрінської («Страдники») автор застосовує прийом, який нагадує імпресіоністичну техніку К. Коровіна («дівчина-пляма» на картині «Портрет хористки»). Послугуючись кольором, світлом, тінню, Чехов (для створення імпресіоністично забарвлених пейзажів) використовує також звукові засоби, вдається до прийомів синестезії, активізуючи різні органи чуття («Дачники»).

Новели О. Купріна також абсорбують малярські засоби портретування: літературний портрет героїні Варвари Михайлівни («Страшна хвилина») витримано в бароковому стилі; він асоціюється з образами жінок на полотнах Пітера Рубенса, який сповідував філософію гедонізму і поетизував красу форм людського тіла. У творчості багатьох українських новелістів цього періоду також простежуються стильові аналогії з імпресіоністичним живописом («Голос серця» Уляни Кравченко, «Пла-

вні горять» Дніпрової Чайки, «Дора» М. Жука).

Абсорбативні процеси відбувалися в новелі для передачі різних видів синестезії, що притаманно новелам (акварелям) М. Коцюбинського («На камені») і Є. Мандичевського («Буря»); вони вражають широким спектром кольорів і світлотіней, які співзвучні з внутрішнім станом людської душі. Морські пейзажі Є. Мандичевського, зокрема, дають не тільки зорові й колористичні відчуття; вони насичені запахами, звуками, повітрям, потверджуючи органічну взаємодію образних систем живопису і літератури в межах одного тексту. Синестезія як прийом характерний і для модерністських новел збірки М. Горького «Казки про Італію». Морські пейзажі, зображені / виражені в них живописним словом, нагадують мариністичні полотна І. Айвазовського, однак море в живописці постає ніби основою природи, і в його зображенні митцю вдається показати всю життєву красу могутньої стихії («Дев'ятий вал», «Чорне море», «Буря на Льодовитому океані», «Буря біля берегів Ніщи»), тоді як у словесних описах М. Горького (як і Коцюбинського та Мандичевського) «реальне» море і його семіотичні відповідники спрямовані й на показ того, що з ним, як «зримим ядром» (В. Топоров), пов'язане, що є незмірно глибшим і ширшим, ніж звичайна пейзажна картина. Вони несуть експресивно-емоційне навантаження, виконують, окрім суто естетичної, ще й психологічну функцію імпресіоністичного образотворення і стилю.

Модерністська новела всотує також формотворчі прийоми, подібні до музичних, зокрема такі, як контраст, повтор (точний чи варійований), нарощення і спадання (крещендо і домінуендо), однак тут слід мати на увазі більш абстрактне поняття – «мелодико-синтаксичну фігуру» (Ж. Жубер). Музичність як структуротворний компонент є одним із прийомів розкриття внутрішнього світу персонажів. Яскравим прикладом можуть бути новели Г. Хоткевича, в яких настроєву атмосферу створюють саме музичні образи і музичні переживання, а героями зображені або музиканти, або композитори чи просто закохані в музику люди, що здатні її тонко сприймати і чуттєво реагувати на неї («Caprice Шуберта», «Блудний син», «Aria passionata»). Типологічно схожою з цими творами (за характером звучання, мелодикою і структурою) є «Загадка» В. Вересаєва, яка має усі ознаки музичної новели сонатного типу. Вона, водночас, має чимало музичних збігів з новелою Надії Кибальчич «Десять грають», в якій музика є «мелодико-синтаксичною фігурою», фактично основним персонажем твору, сугестуючи ностальгичний настрій ліричної героїні Марти. Новела О. Кобилянської «Impromptu phantasie» нагадує музичну сонату і мелодикою, і структурними компонентами. Подібними в таких новелах є навіть окремі фрагменти, що відтворюють пристрасну гру на якомусь музичному інструменті: віолончелі («Caprice Шуберта» Г. Хоткевича), скрипки («Загадка» В. Вересаєва), фортепіано («Impromptu phantasie» О. Кобилянської).

Музичний настрій зближує типологічно подібні новели О. Купріна «Тапер» та Ю. Кміта «Музика». Насамперед силою таланту схожі між собою герої творів, хоча письменницькі задуми в них різні: Купрін порушує проблему реалізації таланту обдарованої особистості, яка часто залежить від випадку долі; Кміт торкається «вічних» тем – митця і народу, історичної пам'яті й ін. Таку ж мету переслідує й Г. Хоткевич у гірській акварелі «Трембіта». Герої «музичних» новел Г. Хоткевича, Ю. Кміта, О. Кобилянської, О. Плюща, Надії Кибальчич, В. Вересаєва, О. Купріна, В. Брюсова своїми особистісними характеристиками, звичайно, відрізняються, але відмінність парадоксальним чином зумовлює і їхні (як представників певного культурного світу) подібності: у ставленні до музики, в опозиційності до рутинного й монотонного реального світу, в естетизмі як складника душевного світу певної категорії особистостей.

Таким чином, можна стверджувати, що процеси абсорбції суміжних мистецтв характерні для новели порубіжжя XIX–XX ст. У ній важливого специфічного значення набула ритмічна організація тексту, живописно-лінгвістичні засоби виразності, як-от особлива техніка кольору, тону, напівтону, коли вербальне відтворення кольорової палітри надавало особливого ефекту, викликало асоціативні враження, навіювало певний настрій без додаткових пояснень. Великою була роль музики як одного із чинників психологічного аналізу, передачі пейзажу, інтер'єру, мови персонажів, а також створення загального тла твору, аури, в якій перебуває той чи той образ.

Отже, компаративістика вже досить чітко сформулювала потребу в дослідженнях, які поєднують і порівнюють явища різних видів мистецтв. Втім, є ще багато питань, які потребують доопрацювань, уточнень і в теоретичному, і в практичному аспектах, зокрема, явище художнього синтезу на жанровому рівні, що відкриває перспективи для інтермедіальних досліджень і залишається предметом наукових інтересів автора цієї студії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Амброс А.В. Границы музыки и поэзии. – Спб. : Музыкальная торговля В. Бесселя и К. [Б. д.], 1889. – 144 с.

2. Амфитеатров А. Чёрт / Александр Амфитеатров // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://az.lib.ru>.
3. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Овксентійович Денисюк. – [2-е вид., допов.]. – Львів: Науково-видавниче товариство „Академічний експрес”, 1999. – 280 с.
4. Матусяк А. Химерний Яцків : Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. – Вроцлав; Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 224 с.
5. Мышьякова Н. Литература и музыка в русской культуре XIX века / Наталья Михайловна Мышьякова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://bankrabort.com/work/work_16847.html.
6. Наливайко Д. Сучасна літературна компаративістика : аспекти і тенденції / Дмитро Наливайко // Слово і Час. – 2007. – № 5. – С. 28–30.
7. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... : М. Коцюбинський : літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
8. Роллан Р. Музыканты прошлых дней / Р. Роллан // Роллан Р. Собр. соч. : в 20 т. – Л., 1935. – Т. 16.
9. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1975-1978. – Т. 8.
10. Урманов С.И. Семиотика. Искусство как язык: Учебное пособие / С.И. Урманов. – Рязань: Изд-во РГПУ, 1998. – 97 с.
11. Успенский Б. А. Семиотика искусств / Б.А. Успенский. – М. : Школа „Языки русской культуры”, 1995. – 360 с.
12. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 35. – С. 91–112.
13. Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Михайло Яцків. – К., 1989. – 846 с.
14. Munro Th. The arts and theirs interrelations / Th. Munro. – N.Y., 1951.

*Любов Олійник, викладач,
Хмельницький національний університет*

ЗБІРНИКИ «УЧИТЕЛЬНЕ ЄВАНГЕЛІЄ» ЯК ВЗІРЦІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОПОВІДНИЦЬКОЇ ПРОЗИ МОГИЛЯНСЬКОЇ ДОБИ

У статті аналізуються збірники проповідей «Євангеліє Учительне», наголошується на їх важливості для українського письменства I половини XVII ст., вказано на особливості побудови проповідей, на їх художні цінності.

Ключові слова: бароко, проповідь, казання, передмова, символ, композиція.

В статье анализируются сборники проповедей «Евангелие Учительное», акцентируется их важность для украинской словесности I половины XIX века, указываются особенности построения проповедей, их художественные ценности.

Ключевые слова: барокко, проповедь, поучение, предисловие, символ, композиция.

The article deals with «Yevanheliye Uchytel'ne» collection of preachings. It emphasizes the importance of the preachings for Ukrainian literature of the early XVIIth century. The work points out the peculiarities of preachings structure, their literary value.

Key words: baroque, preaching, sermon, foreword, symbol, contexture.

На сучасному етапі вивчення історії української літератури досить актуальними є проблеми, пов'язані з вивченням творчості письменників доби Бароко, зокрема проповідницької прози могилянської доби, що довгий час знаходилась під забороною прочитання та дослідження. Праці В. Перетця, С. Маслова, В. Кречотня, І. Ісиченка та інших літературознавців дають нам певні відомості про неї. Однак, до сьогодні не є досконало вивченими і потребують нового, детальнішого аналізу збірники проповідей «Євангеліє Учительне».

На слов'янських теренах книги такого типу поширювались у друкованому або рукописному варіанті. Найдавніше „Євангеліє Учительне” було укладене учнем святого Мефодія Костянтином ще у 898 році, що містило 51 бесіду на недільні дні, починаючи з Великодня. Це був дослівний переклад з грецької скорочених тлумачень отців церкви. Популярним також було Євангеліє константинопольського патріарха Філофея, яке відоме на території України як „Учительне Євангеліє” Каліста. Збірник об'єднував казання, перекладені церковнослов'янською мовою з грецької ще в 1343 році, а за іншою версією – в 1407, і називався „Поченія, избранна оть святого Євангелія и оть многихъ божественныхъ писаній...” [6, 81]. Проте одностайної думки стосовно авторства книги все ж немає: збірник, за грецькими рукописами, був укладений Константинопольським патріархом Філофеєм, а українські видання 1606, 1616, 1637 років приписують патріарху Калісту Ксанфопулу, попереднику Філофея. Іноді у заголовку рукописів та в друкованих виданнях з'являється ім'я Іоанна Златоуста. За книгою, за усталеною роками традицією, прикріпилось авторство Каліста. С. Маслов зауважив, що збірник має дві частини: перша налічує 53 проповіді на недільні та деякі інші дні, починаючи з неділі про митаря і фарисея і закінчуючи 32 неділею після Трійці; друга складається з 26 повчань на неперемісні свята і деякі пов'язані з ними неділі, починаючи з 1 вересня і закінчуючи 29 серпням (неділя перед Воздвиженням хреста, неділя перед Різдом Христовим, неділя після Різдва та інші). В. Кречотень наголошує, що у цих проповідях тлумачились євангельські сюжети, призначені на відповідний день церковного календаря, інколи порушувались моралістичні теми, не пов'язані з євангельськими текстами [4, 13-14]. В. Н. Перетц зазначає, що рукописні збірники відображають живу українську мову і не мають нічого спільного, крім плану, з „Учительним Євангелієм” Каліста, яке було перекладено з грецької у кінці XIV чи на початку XV ст., а повчання у цих нових збірниках мають невідоме джерело [7, 5].

За взірцем „Євангелія Учительного” Каліста у XVI – XVII ст. з’явилося чимало подібних збірників. У XVI ст. відомо 10 таких видань: 1569 року у Заблудові під редакцією Івана Федорова, потім 1580 та 1598 роках – у Вільно. Гедеон Балабан 1606 року виправив і перевіряв текст слов’янського збірника відповідно до грецького оригіналу. Цей же варіант вдруге був виданий у 1616 році. Сучасний дослідник Марчело Гардзаніті припускає, що Балабанівською редакцією скористався і Мелетій Смотрицький, який у передмові до книги, що вийшла 1616 року у Вевсі і 1637 у Києві, виявляє бажання відгородити український народ від використання польських книг в православній церкві і повернутися до візантійської традиції [1, 173]. Українські „Учительні Євангелія” складаються із різної кількості повчань, але в середньому – із 76-77 проповідей [9, 40].

У кінці 1619 року в Рахманові, в маєтку княгині Ірини Вишневецької, Транквіліон-Ставровецький видає власний збірник проповідей „Євангелія Учительного”, які, очевидно, автору доводилося проголошувати на недільні та інші святкові дні. Дотримуючись тодішньої традиції книгописання, митрополит розпочинає його з посвяти різним магнатам: князю Юрію Чарторийському, князю Самуїлу Іоакимовичу Корецькому та княгині Ірині Вишневецькій. Основному змісту твору передують послання-посвята та „Предмова до чительника”, що є ідентичною для примірників з посвятами для князя Чарторийського та князя Корецького, і абсолютно відмінною у екземплярах для Ірини Вишневецької. Після неї розміщено три невеличких замітки: в одній даються настанови про порядок читання проповідей, зібраних у збірнику, та дві статті: „И не съкривай в землю невѣдомости таланта господня, увѣреннаго тебе, лѣности ради твоеа, да не сих дѣля геенской муці преданбудеши” та „Достоит сію книгу душеспасительную не тылков церкви, но и в дому своем имѣти всякому правовірному христіанину. Прочитайвай часто, поучайся в законѣ господни день и ноц и разумѣй истинну” [8, 8]. В. Шевченко кваліфікує посвяти К. Транквіліона-Ставровецького як „перефериційний контекст праці, яка засвідчила появу солідного, сформованого, зрілого й компетентного проповідника” [10, 4].

У книзі налічується 109 проповідей, які можна поділити на дві частини. Перша частина – 69 повчань на недільні та інші дні цілого року, на недатовані, перемісні свята. Друга – 36 повчань на датовані свята, 30 з яких присвячено святам та пам’яті святих, 6 – на неділі, та 4 проповіді на різні випадки (на освячення новоствореної церкви, на постриг у монахи, на шлюб, надмогильне повчання). На кожен день автор, як правило, дає одне повчання, але у деяких випадках наводить два, а на святкування Паски, П’ятидесятниці та Різдва Христового – по три, на Великий Четвер – п’ять. Завершувались вони молитвами. У кінці збірника розміщений зміст, перелік помилок та післямова видавців.

Значна частина проповідей цього збірника побудована за традиційною схемою: починаються із приступу на кілька рядків (вступу), який інколи міг займати і кілька сторінок, потім йде євангельське читання на означений день. Після тлумачення євангельського тексту починається власне казання, що розбивалось на дві частини, кожна з яких призначалась для читання у різний час літургії, мала свій заголовок та тлумачила Святе Письмо. Проте така структура не є усталеною і часто зазнає різних варіацій. Зміни спостерігаються у вступі, який з невеликого уривку переростає у досить об’ємний, досягаючи інколи розмірів окремої частини. Вступ, наприклад, до третього повчання на день П’ятидесятниці займає дві з половиною сторінки.

К. Транквіліон-Ставровецький досить довільно інтерпретує євангельський текст, про що говорить С. Маслов [6, 81-120]. Замість повного євангельського читання, призначеного на відповідний день, автор подає скорочений, опускаючи при цьому не досить важливі, на його думку, подробиці (повчання на Лазареву суботу [8, л. 63 зв., 64; л. 192-193]). Трапляються випадки, коли замість потрібного тексту Святого Письма проповідник подає інший, як це видно у повчанні на шосту неділю після П’ятидесятниці. Замість належного Євангелія про зцілення хворого – від Матвія IX, 1-8 – наведено Євангеліє про заповіді блаженства – від Матвія IV, 25, V, 1-12 [8, л. 230 зв.]. Структуру третього, четвертого та п’ятого повчання на Великий Четвер ускладнено. Вона набуває такої схеми: вступ – євангельський текст – перша частина повчання – євангельський текст – друга частина повчання. Ці уривки утворюють неперервну розповідь про останні дні життя Христа: від молитви в Гетсиманському саду до моменту, коли воїн пронизав груди Ісуса списом. Слід відзначити, що кожне з євангельських читань є контамінацією текстів зі всіх євангелістів.

Проповідник у деяких випадках замінює один уривок іншим біблійним текстом, або уривком з церковних піснеспівів. Наприклад, в третьому повчанні на день Паски в основу тлумачень покладено уривок з Пасхального канону Іоанна Дамаскина: „... вьскресенія день просвітимося, людіе! Пасха господня, пасха! От сьмерти убо к жизни и от землѣ на небо Христос, бог наш, превел ест” [8, с. 130]

Є у збірнику повчання, які не тлумачать Святого Письма. У таких випадках автор власний

сюжет, для якого характерне повчання з додаванням догматично-полемічного, урочистого (хвала та прославляння Бога та Святих) та розповідного (історичні та есхатологічні) відтінку. Традиційно всі ці елементи переплітаються у межах проповіді, і тільки окремі частини повчань мають чітко визначений характер. У казаннях проповідник використовує переважно алегоричне тлумачення біблійних текстів. Покликання апостолів письменник уподібнює, наприклад, до життя бурхливого моря, а християнське вчення не що інше, як кинутий у море невід. [8, л. 212 зв.]. У притчі про милосердного самарянина проповідник бачить картину падіння роду людського та його спокуту через Ісуса Христа. Автор використовує символи вина та елею, які у проповіді змінюють своє значення: вино, елей, які проливає самарянин на пораненого, є ознакою хрещення гіжни та обіцяною вічної радості, тому що цими „двома видами възводится человеческое естество на покааніє, и раны его грѣховныя уврачеваны бывають” [8, л. 332 зв.]; а в іншому місці ці ж символи є ознакою двох природ Христа: вино – божественне начало, а елей – людське.

Подекуди текст проповідей ускладнюється різними історичними вставками: у другому повчанні на неділю після Різдва Христового перераховано п'ять причин, через які Бог дозволив убивство віфлеємських немовлят: проявити злість Ірода, показати велика силу бога, бо ніщо не може подолати того, кого оберігає Господь, поширити погослос про побиття немовлят серед язичників на всю Палестину, Сірію і навіть Рим, щоб усі дізнались про народження Царя, з'явився прообраз мучеників за ім'я Христа; в особі Ірода показати прообраз мучителів [8, л. 83]. Не можна не погодитися, що ці причини були визначені довільно, а їх кількість можна і збільшити, і зменшити. Тобто ці тези можна легко спростувати або підтвердити. Подібні відступи знаходимо у повчанні на Різдво Іоанна Хрестителя, де перераховується сім дарів для Іоанна [8, л. 129], в третьому, четвертому та п'ятому повчаннях на Великий Четвер, де перераховано сім таємниць добровільної смерті Христа, шість останніх слів на хресті, п'ять чудес після смерті Ісуса та інші [8, л. 89-114]. Аналізуючи структуру проповідей Кирила Транквіліона-Ставровецького, важко не помітити його літературний талант як новатора жанру, саме це, можливо, і стало однією з основних причин такої реакції на збірник.

У 1637 році П. Могила опублікує докладний переклад тогочасною українською мовою „Євангелія Учительного” Каліста. Про популярність народної мови Євангелій учительних зазначає О. Купчинський: „Відомо, що нерідко Євангеліє у храмах не лише, читали, але й тлумачили і викладали українською (руською) народно-розмовною мовою, чим засвідчували її „гідність” для церкви. Велику роль під оглядом відіграли Учительні Євангелія, які безпосередньо призначалися для широких народних верств” [5, 209]. Це видання було орієнтоване на масового читача, який би розумів все, про що йде мова в проповідях. Укладачі бібліографічного покажчика „Петро Могила (1596-1647)” наголошують, що „характерною особливістю проповідей Могили є те, що, бажаючи зробити їх доступними і зрозумілими широким прошаркам українського люду, він майже всі біблійні тексти подає тогочасною українською мовою” [2, 11]. Для митрополита „це видання було особливо дорогим, оскільки готувалось декілька років і за його життя вийшло тільки один раз” [3, 89].

Перу святителя у збірнику належать тільки передмови: одна розкриває авторський задум, інша – є зверненням до читачів. Вони є вдалим зразком проповідей, призначених для духовенства та чернецтва. Слід відмітити, що кожна книга, за тодішньою літературною традицією, розпочиналася з посвяти та передмови, якою автор звертався до уявного читача, повідомляючи про мету написання книги, про свої майбутні плани, про ставлення до певних осіб чи подій. Цієї традиції дотримався і П. Могила, побудувавши книгу за усіма канонами. Митрополит розпочинає збірник присвятою Богдану Стеткевичу Любавицькому, де згадує заслуги останнього та його предків у захисті православної церкви та вітчизни. У передмові відзначено роль польського короля Володислава IV перед православною церквою, висловлює щирю подяку земському писарю київського воєводства Федорові Проскурі Сущанському, який робив щедрі пожертви для церкви. Наголошено на ролі предків писаря у справі захисту православної віри та службі державі, згадано всі добрі вчинки роду, висловлено подяку.

Головним адресатом передмов і всієї книги є, звісно, духовенство Київської митрополії, бо саме йому доводиться доносити Боже Слово до прихожан. Вступна проповідь-звернення має чітку логічну структуру, так, щоб священнослужитель, прочитавши її, зрозумів, ким він є, які риси характеру має розвивати у прихожан, яке його істинне призначення, чим він має жити. Текст передмови ускладнений частими посиланнями на Святе Письмо, цитатами з книг Левіту, Виходу, Діянь Апостолів, Пророків Малахія, Іезекіїля, Ісайї.

Передмова складається з двох частин. Перша половина – це з'ясування значення слова „священик”, визначення його прав та обов'язків. Друга – є гомілетичною наукою митрополита. Тут

розкрито суть проповіді, що є правдивою їжею, „якою душа вічно жити може”, бо вона, „заблудших від православної віри знову на дорогу правдиву повертає”, „невідуючих навчає”, „у відчай впадших двигает і до чувств християнських приводить”. Святитель вказує й інші ознаки цього жанру, наприклад: „розділених серцем для ядовитого гніву поєднує і братолюбивою одежою приоздобляє”, вона як „острий меч на вбивство і розбій приготовлений крушить, погашає страсть до нечистих замислів і справ”, „озяблі серця вірних до набожества розпалляє, а закам’янілі руки робить м’якими і здатними до милостині”, „впевнену дорогу до Царства небесного указує і торує” [3, 97].

Перекладна частина тексту збірника П. Могили починається з 18 сторінки. Це, як правило, однакові за побудовою 79 розділів. Проповіді, зібрані в „Учительному Євангелії”, побудовані за такою схемою: спочатку йшло читання Євангельського тексту на кожен день, потім подавалось тлумачення тексту з акцентом на моральних якостях, що допомагало акцентувати повчальний аспект даного уривку, і вкінці – підсумок сказаного. Такий спосіб укладання казань запозичений, на думку М. Перетца, у проповідника Я. Вуека [7, 9]. П. Могила кожен розділ розпочинає з читання Євангельського тексту, далі йде поширений переказ притчі чи слів Ісуса Христа з Нового Завіту з докладним тлумаченням кожної фрази. Закінчується проповідь висновком повчального або морального змісту. Тексти проповідей рясніють такими біблійними образами, як фарисей, митник, блудний син тощо. Тут є сцени Страшного Суду, вигнання Адама та Єви з раю, що були типовими для літератури цього жанру, адже на їх прикладі легко можна показати милосердя і справедливість Господа Бога, який віруючих вчить покірності, побожності, каяття і рятує душі.

У казаннях, які пропонувалися для читання у дні Великого посту, розкривається значення та важливість посту, який є необхідним у духовному житті православного християнина, вказується на правдивість православної віри, наголошується на важливості поклоніння іконам. Проповіді цього розділу найповніше розкривають значення образу Ісуса Христа, пояснювали причини та мету страждань Ісуса на хресті заради спасіння усього людства. Шостий, сьомий, восьмий та дев’ятий розділи розкривають значення символу хреста, який є знаком терпіння, сили, радості, спасіння, воскресіння, вічного щасливого життя. На шостий тиждень Великого посту читаються проповіді про воскресіння Лазаря та в’їзд Христа до Єрусалиму. Дванадцятим розділом „В святу велику неділю Паски. На утренью” починається пасхальний цикл повчань. Вони сприяли утвердженню фундаменту православної віри – воскресіння Ісуса Христа – найсильнішого доказу правдивості науки Господньої, свідченням майбутнього воскресіння усіх мертвих, знаком вічного життя вірних слуг Христа.

На п’ятдесятій день після Паски, Сходження Святого Духа, в „Учительному Євангелії” подано кілька повчань: „В неділю Хомину”, „В неділю святих жон Мироносиць”, „Наука на вознесення Господне”, „В неділю Святої п’ятидесятниці, о науці Христовой, если хто прагне” тощо. Усі проповіді показують важливість цього Євангельського епізоду для апостолів, перших християн і для всієї Церкви Христової. Через любов, радість, мир, доброту, розуміння Святого Письма та інші дари Святий Дух помазав віруючих на Христових воїнів, а їхні тіла стали його храмом.

Наступні тридцять два розділи, які читаються після П’ятидесятниці, присвячені вшануванню всіх Святих, навчають прихожан різним чеснотам. У збірнику поміщено повчання на початок Нового року, Різдво Пресвятої Богородиці, Успіння Діви Марії, Усічення голови Іоанна Предтечі, проповіді для вшанування пам’яті великомучеників Димитрія, Кузьми, Даміана, святителя Іоанна Златоуста, подаються казання на окремі євангельські тексти. Вісім повчань присвячені Різдвям святам: Різдво та Хрещення Ісуса Христа, Стрітення Господне.

Отже, і Петро Могила, і Кирило Транквіліон-Ставровецький при укладанні власних збірників дотримувались тодішніх правил написання проповідей та намагалися якомога ближче наблизити свої твори до зразків попередників. Проповідники також дбали про те, щоб їхні казання були доступними та зрозумілими для масового читача.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гардзанини М. «Учительное евангелие» Мелетия Смотрицкого в контексте церковно-славянской традиции евангельской гомилетики и проблема перевода евангельских чтений / Марчелло Гардзанини. // Traduzione e rielaborazione nelle letterature di Polonia Ucraina e Russia XVI – XVIII secolo a cura di Giovanna Brogi Bercoff, maria Di salvo, Luigi Marinelli Redazione dell’orso. – Alessandria, 1999. – С. 167-186.
2. Голобуцький П. В. Петро Могила (1596-1647) : Бібліографічний покажчик : [НАН України. Нац. б-ка ім. В.І. Вернадського. Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія»] / Голобуцький П. В., Моїсеєнко Н. І., Хижняк З. І., Онищенко О. С. (голова редкол.)– К. : НБУВ, 2003. – 248 с.
3. Климов В. Феномен Петра Могили (Біографія. Діяльність. Позиція) / Климов В., Колодний А., Жу-

- ковський А. – К. : “Дніпро”, 1996. – 270 с.
4. Кречотень В. І. Оповідання Антонія Радивиловського : З історії української новелістики XVII ст. / Кречотень В. І. – К. : Наукова думка, 1983. – 407 с.
 5. Купчинський О. Українська церква і питання української (руської) народно-розмовної мови у другій половині XVI – XVII століттях / Олег Купчинський. // Варшавські українознавчі записки, 4-5. Польсько-українські зустрічі. – Варшава. – 1997. – С. 200-218.
 6. Маслов С. И. Кирилл Транквилион-Ставровецкий и его литературная деятельность. Опыт историко-литературной монографии / Маслов С. И. – К. : Наукова думка, 1984. – 245 с.
 7. Перетц В.Н. К вопросу об «Учительных Евангелиях» XVI – XVII вв. / В. Н. Перетц // Исследования и материалы по истории старинной украинской литературе XVI – XVIII веков : статьи / Перетц В. Н. – М.-Л., 1962. – С. 5-49.
 8. Транквіліон-Ставровецький К. Євангеліє Учительное / К. Транквіліон-Ставровецький. – Почаїв, 1619.
 9. Чапіга І. П. Учительні Євангелія як жанр ораторсько-проповідницького письменства / Чапіга І. П. // Мовознавство. – 1995. – № 6. – С. 39-46.
 10. Шевченко В. Кирило Транквіліон-Ставровецький / Віталій Шевченко // Українська мова та література. – 1996. – Ч. 15. – С. 4.

УДК 821.161.2 (71)' 06-93.09

*ОЛЬГА ПРЕСІЧ, Senior Instructor,
University of Victoria, Canada*

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОНЦЕПТУ «ДІТИ ЗЕМЛІ» В УКРАЇНСЬКО-КАНАДСЬКІЙ ПРОЗІ ХХ СТ.

У статті проаналізована українсько-канадська проза першої хвилі імміграції. Основна увага приділена концепту «діти землі», який є семантичним осердям творів Василя Склеповича, Миколи Петрівського, Іллі Киріяка, Онуфрія Іваха.

Ключові слова: міфологема землі, концепт «діти землі», сакральний, імміграція, українсько-канадська проза.

В статье проанализирована украинско-канадская проза первой волны иммиграции. Главное внимание уделяется концепту «дети земли», который стал семантическим центром произведений Василя Склеповича, Николая Петривского, Ильи Кирияка, Онуфрия Иваха.

Ключевые слова: мифологема земли, концепт «дети земли», сакральний, иммиграция, украинско-канадская проза.

This article analyses the Ukrainian Canadian prose by the authors representing the first wave of immigrants. The main focus is on the concept of the «children of the soil» that functions as a semantic core in the works by Vasyl Sklepovych, Mykola Petrivsky, Illia Kyriak, Onufrii Ivakh.

Keywords: mythologem of the land, concept of the «children of the soil», sacral, immigration, Ukrainian Canadian prose.

Постановка проблеми. Література української діаспори – багатоаспектне суспільно-культурне явище, естетичний феномен, без вивчення якого неможливо отримати цілісне концептуальне уявлення про генезу українського письменства ХХ століття. Тривалий час вона була вилучена із загальнокультурного обігу, лише наприкінці ХХ століття почалося поступове повернення в обіг цілого корпусу творів, написаних українцями за межами батьківщини. Ставлення до творчості діаспорних митців варіювалося від замовчування й негачії, трактування її як маргінального літературного явища до посиленого інтересу, глибшої наукової інтерпретації й усвідомлення цілісності художнього процесу зарубіжжя й «материкової» України. Українсько-канадська проза в цьому контексті посідає особне місце – з огляду на тривалу історію українців у Канаді й вагомість їх культурних здобутків.

Актуальність дослідження. Попередньо проведений аналіз наявних у вітчизняному літературознавстві досліджень українсько-канадської прози ХХ століття засвідчив необхідність усебічного вивчення її проблематики, поетики, жанрових і стильових особливостей, недостатню з'ясованість історико-літературних проблем, що зумовлює актуальність нашої наукової студії. Елементи наукової новизни виявляються насамперед в аналізі творів окремих письменників-емігрантів, які досі не увійшли до літературознавчого обігу, крізь призму інтерпретації концепту «діти землі».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському літературознавстві творчість представників української імміграції стала предметом наукових студій спочатку діаспорних, а згодом і «материкових» дослідників. У цьому контексті актуальними є наукові розвідки Т. Гундорової, В. Дончика, М. Ільницького, Г. Костюка, М. Ласло-Куцюк, Л. Рудницького, Т. Салиги, Л. Скорини, Яра Славутича та ін. Українсько-канадську літературу ХХ століття вивчали О.Гай-Головко, М.Марунчак, М.Шкандрій. Спеціальних студій, присвячених інтерпретації концепту «діти землі», наразі немає.

Виклад основного матеріалу. Проза першої хвилі української імміграції розвивалася під помітним впливом реалістичної літератури ХІХ ст. Можна припустити, що мотив святості землі й

хліборобської праці вона успадкувала з українського фольклору й літератури XIX століття. Водночас, міфологізація образу землі існувала і в канадській літературі [див. докл.: 3].

Сакральний образ землі в прозі першої хвилі імміграції окреслено на різних рівнях художньої структури. Так, на декларативному рівні маємо лейтмотивні словосполучення «Божа земля (земелька)» або «свята земля», що фігурують у творах різних авторів [5, с.63; 4, с.40; 2, I, с.154]. На рівні сюжету повторюється епізод, коли новоприбулий іммігрант, отримавши гомстеда, набирає в руки жменю родючої землі й дякує Богові за такий дарунок. Наприклад, гуцул Юзь у повісті Федора Склеповича вигукує: «Дякую Тобі, Боженьку, щось припровадив нас на сю земличку»¹⁸ [7, с.12]. Так само буковинець Танас Петрук в оповіданні Миколи Петрівського згадує: «Впав на коліна, видер жменю цілинної землі, зняв руки до ясних небес і подякував Богу святому, що привів нас на цю землю, а Канаді дякував, що наділила нас, чужих людей, таким великим даром землі за десять доларів» [5, с.73]. Іншу сюжетну матрицю маємо на початку трилогії «Сини землі» Іллі Киріяка: перед смертю старий Григорій Воркун виходить у поле, аби попрощатися із землею: «Лишаю тебе для моїх поколінь. І з гробу прокляну їх, коли б вони випустили тебе зо своїх рук, шукаючи щастя та розкошів поза твоїми межами, бо ти бездонне джерело всього добра і щастя й розкошів» [2, I, с.13].

Така декларативність є обов'язковою складовою концептосфери ранньої канадсько-української прози; надалі вона поглиблювалася, зокрема на рівні художньо-образної системи. Так, у творах різних авторів на початку епічної оповіді зустрічаємо образ старого переселенця, який босоніж простує ріллею. У «Голосі землі» Онуфрія Івах старому Климові здається, що він «аж здоровіший стає від тієї сили, що входила в ноги з нагрітої землі» [1, с.11]. Натомість у вступі до трилогії «Сини землі» Киріяка старий Воркун відчуває, що земля кличе його назад у своє лоно: «Відчував, що його старе, спрацьоване тіло тиснулося в пухку землю, де знаходило спокій для себе» [2, I, с.11].

Ядром міфологеми сакральності землі є теза про діалектичну єдність землі й хлібороба, а принциповим художнім утіленням її виявляється антропоморфізація ріллі. У повісті Івах стара Климиха дивиться на ниву, «як матір на свою першу дитинку, що спокійно спить тай усміхається» [1, с.68]. У романі Киріяка Воркун «здавалося, зіллявся був зо своєю землею в одну істоту» [2, I, с.13]. Він також наголошує, що зерно «вибагливе, мов дитина: не зробиш йому м'якої постелі, не спатиме й не ростиме як треба». І справді, його дружина Єлена працює «припліскуючи долонями землю, мов постіль, що на неї мала б зараз лягти» [2, I, с.338, 347]. Так само антропоморфними ознаками наділяються колосся пшениці й випечений хліб як архетипні плоди землі. За словами Єлени Воркун, «і той колосок людей до роботи гонить, надії нашіптує, втіхою життя наповняє» [2, III, с.126]. Сакрального статусу набирає запах свіжоспеченого хліба. Наприклад, у мріях Софії Вакар про подружнє життя з Іваном Поштарем запах хліба в хаті Воркунів стає символом щастя, родини [2, II, с.344].

У прозі першої імміграції в міфологізованих стосунках хлібороба із землею домінує життєстверджуюча функція землі. Головний герой «Синів землі» Григорій Воркун, аби заспокоїти молодого Івана Дуба, у якого помирає дружина Ольга, виводить його на поле: «Дивися, яка гарна! Це твоя, нічия, лиш твоя. Ти ліс рубав, пні витягав, коріння тягав-збирав, а вона тобі, дивись, що вродила! Пшеницю, як золото. А Ольга десь дивиться тай каже: – Це мого Івана пшениця. Він її буде жати, в снопи вязати, в купки складати, а потім звезе в стіжки, змолотить і зо злото-зерна хлібець буде їсти» [2, II, с.276]. Інший персонаж твору Василь хоче покинути свого гомстеда, адже звик до міста й має там заробіток. Але Воркун радить йому: «А ти не пусти землі з своїх рук. Вона твоя є. І зарахуєшся до людей, до господарів, таких порядних, як твій батько» [2, II, с.68]. В оповіданні Миколи Петрівського «Біда біді не рівна» старий переселенець Микола Петрук повчає синів: «Без куска землі, як і без хліба, чоловік нічого не значить, – наймитом, бродягою стає, як сьогодні ці нещасні безробітні» [5, с.72]. У «Синах землі» вчитель Гудвін, який зазвичай озвучує дидактичну позицію автора, підсумовує: «Вільна земля і здорові руки творять здорове життя народу» [2, II, с.208].

Присутній у текстах і хрестоматійний образ – вузлик землі з Батьківщини, що зазвичай інтерпретується не як спадковість реальних соціальних стосунків, пов'язаних із власністю на землю, а як континуїтет сакрального зв'язку хлібороба з землею. У «Синах землі» Єлена Воркун привозить вузлик рідної землі зі свого городу на пам'ятку й наділяє грудочкою Ганну Поштар, яка прибула до Канади раніше й так страждала без краян і рідного слова [2, I, с.50].

У заключному фрагменті «Голосу землі» Онуфрій Івах намагається застосувати концепт

¹⁸ У цитатах із художніх творів зберігаємо стилістику та правопис оригіналу.

землі як символ спільноти й Батьківщини для легітимації ідеї українсько-канадського патріотизму. Марко не залишається в Україні після поразки визвольних змагань, а повертається на ферму в Канаді. У заключній сцені повісті він йде полем зі своєю нареченою Маланкою, тримаючи її руку в лівиці, «а правою ласкаючи по важкому золоті доспіваючого колосся». Він зізнається коханій, що два голоси кликали його назад до Канади: «Голос твого серця й голос вільної канадійської землі, що аж проситься стати полем та вкритися золотою пшеницею» [1, с.96].

Міфологема землі в прозі першої імміграційної хвилі має ширше семантичне поле, аніж це заявлено в назвах творів, як-от: «Голос землі» й «Сини землі» (у заголовку трилогії Киріяка слово «Земля» написано з великої літери, але наразі це не символізм, а вплив англійської традиції написання заголовків). В обох випадках в англословному варіанті титульної сторінки маємо слово «soil» – тобто ґрунт чи рілля, а не Земля-планета («Earth») чи земля-країна («land»): «The Voice of the Soil» і «Sons of the Soil». І все ж, попри настійне, декларативне намагання авторів підкреслити, що хлібороби нерозривно пов'язані саме з ріллею, художньо-образна система їхніх творів насправді вказує на поетизацію природи взагалі й людини як її органічної частини.

Перші роки перебування на чужині пов'язані з концептами «страждання», «тяжка праця», «журба» [6, с.143; 2, I, с.139]. Проте непосильна праця дарує щастя трудареві. У «Синах землі» тему тяжкої праці перших переселенців віддзеркалено метонімічно – через образ спрацьованих рук старого Воркуна. Колись грубі, жилаві, з міцними м'язами, нині вони нагадують старе дерево: «Покривлені, глибоко покарбовані пальці нагадували собою сухе лозове коріння, потріскані чорні долоні не відрізнялися від старої сухої кори тополі» [2, I, с.7]. Ця промовиста деталь підкреслює причетність старого хлібороба до світу природи. У міфологічному колі життя персонаж символічно перетворюється на старе дерево, уподібнюється до тих тисяч дерев, які він викорчував, аби звільнити лан. Найповніший вияв повноти життя, щастя від тяжкої праці на землі знаходимо в довгій програмовій промові Воркуна на початку «Синів землі». Старий хлібороб звертається до своєї ріллі: «Я любив тебе й віддав тобі все, що мав найдорожчого – свою молодість, свою силу, своє життя. Нема на тобі однієї п'яді, де не станула б моя нога, де не діткнулася б моя рука. Я й моя покійна Єлена розсіяли по тобі наші зуби і скропили тебе нашим потом від межі до межі. Але я не жалую за всім тим, бо в нагороду ти насичувала мене втіхою, щастям і гордощами. Як я орав тебе, йдучи босими ногами за плугом, то відчував, як твоя німа сила всисалася в мої п'яти і свіжою струєю бігла до серця, а воно розсилало її в кожную мою кісточку, в кожний м'яз. О, який сильний був я тоді! А який радий був я тоді, як на тобі сонце весною ткало зелені килими, а літом золотило їх. Тоді і я вплітав у них рожеві надії, щастя, радість і втіху. А коли достигли головки збіжжя згиналися мов до молитви, я почував мов король над королями» [2, I, с.13].

Цей інваріантний для прози першої імміграції уступ презентує міфологему землі як смислотвірний чинник в житті хлібороба, а його праці – як сакрального праксису, що гармонійно синтезує всі елементи міфу. Принципово важливо, що людська праця існує в гармонії з природою – як органічно вписаний у зміну пір року процес. Щоб бути щасливою, людина повинна обробляти землю. Людські почуття стають частиною природного циклу зародження й дозрівання врожаю. Праця на землі є показником цінності людини. Не випадково негативні персонажі в «Синах землі» прагнуть уникати сільськогосподарської праці, шукають легші способи заробітку. Так, Дьордїй Поштар займається перевезенням людей і різних товарів. Калина Дуб розчищає від коріння удвічі менше землі, ніж Єлена Воркун, і прямо заявляє, що вона «до корчування нездатна» [2, I, с.166]. Натомість Павло Дуб, не зважаючи на те, що мав наймитів і в Україні був заможним господарем, працює добре: «Він був наскрізь добрий чоловік – душа й тіло його були здорові» [2, I, с.169].

Втрата зв'язку з землею сакрально мислиться письменниками як деградація – це переконливо проілюстровано на прикладі образу Томи Вакара. На батьківщині він служив фірманом у пана й не цікавився навіть тим маленьким клапчиком землі, що мав. У Канаді Тома отримує величезний гомстед, але це відбувається надто пізно, тому моральне відродження неможливе. Як твердить його дружина Тетяна, «панська служба, п'ятно наймита від малого хлопця аж надто всасалися в його кров» [2, I, с.67]. Родина Вакарів живе завдяки допомозі сусідів і не вилазить зі злиднів аж поки син Андрій не повернеться із шахт, аби із запізненням на покоління пройти своє коло піонерського досвіду й стати справжнім господарем на землі. Однак повернення Андрія започатковує ланцюжок начебто випадкових подій, що призводять до майнового конфлікту всередині громади й авторського переосмислення символіки землі в третьому томі. Насправді зерно цього конфлікту закладене в міфологічному розумінні взаємозв'язку з землею як смислотвірний чинник в житті хлібороба. У міфологічному вимірі абстрактний щасливий хлібороб оре абстрактну ниву в казковому соціально безконфліктному хронотопі. Поняття «господаря землі», що функціонує в семіотичному просторі міфу, має радше ціннісно-життєві, аніж об'єктивні майново-правові коно-

тації.

Персонажі прози першої імміграції не говорять ані мовою міфологем, ані юридичними термінами. «Кращу долю» в Новому Світі вони структурують через заперечення й карнавалізацію архаїчних категорій соціальної ієрархії. «Ех, коби ту земличку на Буковині я мав, то бароном почувався б та в світ за очі з родиною не виїздив би», – міркує герой оповідання Михайла Петрівського [5, с.72]. Старий Клим у «Голосі землі» відчувається, ніби «якийсь пан старокраєвий» [1, с.77]. Під час першої молотби Тома Вакар жартома звертається до щасливого Григорія Воркуна: «Великомоцний пане, дідичу, куме Григорію, як там пшениця сиплеться?» [2, II, с.163]. Сам Воркун найбільше хоче, щоб усі сусіди зі старого краю побачили, як селянин, якому завжди не вистачало хліба до нового врожаю, «розбагатів в Канаді так, що мусив вже машину наймати збіжжя молотити» [2, II, с.160].

Найпотужнішим елементом міфу «вільних хліборобів на вільній землі» є початкове вирівнювання соціального розшарування в середовищі українських іммігрантів. Хоча подекуди Кириак віддає данину народницькій ідеології, примушуючи своїх героїв казати: «Не згадуйте їх, тих панів, бо через них ми мусіли покидати рідну землю й шукати щастя аж тут у цих лісах» [2, I, с.205], – але найважливіша для сюжету першого тому соціальна межа пролягає між родиною Дубів і трьома іншими родинами селян-іммігрантів. На початку роману дізнаємося, що Воркун переконав двох інших переселенців їхати до Канади, обіцяючи, «що ми будемо тут ходити по-панськи, їсти по-панськи й будемо більшими богачами, як був Павло Дуб» [2, I, с.35]. Тобто порівняння відбувається не з далекими дідичами й баронами, а з реальним сільським багатієм, який теж їде в Канаду. На батьківщині Воркуни були постійними «третинниками» в Дубів (обробляли їхню землю за третину врожаю), а Єлена Воркун ще й поденною робітницею Калини Дуб, яка нині не може змиритися зі зрівнянням соціального статусу переселенців й уперто називає дочку Воркунів Марію «наймишкою» [2, I, с.22]. Відколи всі переселенці за символічну платню в 10 доларів отримали т.зв. «гомстеди» (земельні ділянки розміром 160 акрів, орієнтовно – 65 гектарів), а наявність / відсутність грошей у перші роки піонерського освоєння землі втратила значення, ситуація змінилася.

З появою у свідомості героїв «старокраєвих» уявлень про багатство і бідність егалітарне підґрунтя міфологеми святості землі й хліборобської праці починає розмиватися. Ще одного удару цій міфологемі завдає поява в поселенні хліборобів «другого класу» – наймитів. Наприкінці третього тому «Синів землі» з'ясовується, що з героїв «як не кожен, то кожен другий тримав від двох до п'яти робітників» [2, III, с.314]. Це єдина згадка про них у романі. Очевидно, що автор не замислюється над стосунками всередині перенесеного на нову землю добре знайомого зі «старокраєвою» народницької літератури трикутника «земля – власник – наймити», але це робить його сучасник Михайло Петрівський в оповіданні «Біда біді не рівна». Його герой – замогнций український фермер – розповідає: «Стільки землі придбав, що мусив наймати допомогу, звичайно новоприбулих наших людей, яким добре платив, бо власну біду добре пам'ятав» [5, с.93]. Але спроба реанімувати утопічну складову соціальної справедливості в міфологемі «хлібороб на землі» проіснувала тільки до появи творів іммігрантів, які прибули до Канади після Першої світової війни.

Висновки. Семантичним осердям українсько-канадської прози ХХ століття (особливо – першої хвилі іммігрантів) є концепт «діти землі». Для українських переселенців земля є найвищою цінністю, святинею, що на декларативному рівні виявляється через епітети «Божа земелька», «свята земля». У творах Федора Склеповича, Миколи Петрівського, Іллі Кириака, Онуфрія Іваха земля як смислотвірний чинник в житті хлібороба набуває сакрального значення, а його праця тлумачиться як сакральний праксис, що гармонійно синтезує всі елементи міфу. Складовими цього міфу є теза про діалектичну єдність землі й хлібороба (руйнування цього зв'язку приводить до деградації особистості), уявлення про спільноту вільних хліборобів, не розділених майновою нерівністю, концепт землі як символ спільноти й Батьківщини, що легітимізує ідею українсько-канадського патріотизму. Перспективним напрямком подальших наукових студій українсько-канадської прози уявляється дослідження концепту громади й громадського життя, а також проблеми взаємин села й міста.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Івах О. Голос землі: Коротка повість з життя в Канаді / О.Івах. – 2-ге вид. – Вінніпег: Тризуб, 1973. – 124 с.
2. Кириак І. Сини землі: повість з українського життя в Канаді / І.Кириак. – Едмонтон: The Institute Press, 1939-1945. –
3. Т. 1. – 1939. – 398 с.
4. Т. 2. – 1939. – 352 с.;

5. Т. 3. – 1945. – 354 с.
6. Овчаренко Н. Міфологема землі в канадській і українській прозі / Н.Овчаренко. – Київ: б. в., 1996. – 198 с.
7. Пауш С. Научка: нариси з піонерського життя / С.Пауш. – Едмонтон: Alberta Printing, 1967. – 76 с.
8. Петрівський М. Мрії сльозами облиті: оповідання з життя українських піонерів і імігрантів в Канаді / М.Петрівський. – Вінніпег: Тризуб, 1973. – 168 с.
9. Петрівський М. Ой, Канадо, Канадонько... Оповідання з побутового життя українських поселенців в Канаді / М.Петрівський. – Вінніпег: Тризуб, 1974. – 168 с.
10. Склепович В. Ще ватра палас: історична повість / В.Склепович. – Вінніпег: Тризуб, 1979. – 178 с.

УДК 82.2

*Тетяна Скуратко, асистент,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

ДИСКУРС ХУДОЖНЬОЇ ВЗАЄМОДІЇ ПОЕЗІЇ І МУЗИКИ В ПОЕМАХ ІВАНА ДРАЧА

У статті простежено еволюцію художньої інтерференції поезії і музики в поемах Івана Драча, розкрито особливості сюжетної організації текстів. Особлива увага приділяється дослідженню симфонічного типу мислення митця.

Ключові слова: жанр, музика, поема-симфонія, ліризм, метафоричність, художній стиль, образ, ліричний герой, симфонізм.

В статье прослежена эволюция художественной интерференции поэзии и музыки в поэмах Ивана Драча, раскрыты особенности сюжетной организации текстов. Особое внимание уделено исследованию симфонического типа мышления поэта.

Ключевые слова: жанр, музыка, поэма-симфония, лиризм, метафоричность, художественный стиль, образ, лирический герой, симфонизм.

The evolution of artistic interference of poetry and music in poems by Ivan Drach is studied in the article. The peculiarities of the texts plot are described. Special attention is paid to the investigation of the poet's symphonic mode of thinking.

Key words: genre, music, poem-symphony, lyricism, metaphor, style, image, lyrical character, symphonism.

Здавна музика була тим чинником, який немалою мірою сприяв поступальному руху літератури (врешті, і виникли обидва види мистецтва з одного кореня – синкретичного, культури первісного суспільства), появи нових натхнених творів, наповнених ліризмом і милозвучністю, «музикою сфер». Згадаймо хоча б, як причарувала Т.Шевченка поетика народних дум та історичних пісень, які послужили матеріалом для створення таких неперевершених текстів, як «Гайдамаки», «Перебендя», «Гамалія» та ін.

Давню історію має процес взаємопроникнення і взаємостимулювання музики і літератури. Загалом музика почала утверджуватися в літературному творі, передусім, як художньо-психологічне тло (поема-кантата Г.Державіна «Любителю художеств», «Леда» О.Пушкіна, творчість Беранже), штрих до характеристики героя (строфи IX – X гл. II «Євгенія Онегіна», пісня Франка із «Сцен з лицарських часів» О.Пушкіна, поема-симфонія «Сковорода» П.Тичини), потім як рушій сюжету (в «Сліпому музиканті» В.Короленка, романі «Жан-Кристоф» Р.Роллана, перших творах Стендаля, «Intermezzo» М.Коцюбинського).

Поступово музика завойовує собі чільне місце у літературному творі. Письменники прагнуть не просто відтворити особливості сприймання мелодії героями, вони накладають її гами на гнучку палітру мовних звуків, тональності вимережуться акцентуаційними структурами. В Україні подвижниками цього процесу стали Левко Боровиковський, Тарас Шевченко, Микола Гоголь, Леся Українка, Петро Карманський, Василь Пачовський, Олександр Олесь, Микола Вороний, Яків Савченко, Дмитро Загул та ін.; у Росії – романтики Жуковський, Козлов, Одоєвський, ранній Гоголь, далі Тютчев та Фет, символісти Вячеслав Іванов, Олександр Блок, Андрій Бєлий; у Німеччині – Тік, Захаріас Вернер, Новаліс. У цьому річизні написано віршовані цикли Лесі Українки, в першу чергу «Сім стун», вражають змістовою єдністю, емоційною і формальною витонченістю, тонким відчуттям музики.

У 1920 році Павло Тичина розпочав роботу над першою в історії української літератури поемою-симфонією «Сковорода», яка, звичайно, є класичним зразком такого жанру.

Традиції попередників плідно розвивав Іван Драч, який зумів вирватися з-під влади музичних канонів і тим самим надати своїм творам граціознішої мелодики, гнучкіше «жонглюючи» композиційними елементами і цим забезпечуючи увиразнення змісту. Найбільш музичною, з погляду мови та стилю, є поема Івана Драча «Соната Прокоф'єва». Автор у підзаголовку не визначив жанру твору, але його можна збагнути з назви – соната.

Така думка видається переконливою тому, що поет, в основному, зберігає циклічні закони побудови сонати. Безсумнівно, поема відбила в собі так чи інакше збірний образ сонатних творів видатного композитора. Отже, цілком правомірно порівняти її композицію з музичною структурою «Сонати № 2 для скрипки і фортепіано» Сергія Прокоф'єва.

Модеративні «голубі» «хорали», скріплені «гнівним, гонористим» кременем «громів» у першій частині, сократівський шал у другій і «шафранні» акорди, що «пахнуть теплим сном», у третій, музичний вітер четвертої частини – все це становить у сукупності контрастні картини як у творчості Сергія Прокоф'єва, так і Івана Драча.

Наближення до музики, до самого оригіналу сонати Прокоф'єва виявляється передусім у «словесній імітації» настрою твору, його тематиці. У невеличкому за розміром творі 24 рази вживаються найрізноманітніші музичні терміни. Музика є в поемі рушієм сюжету і водночас його тлом.

Музичні акорди І.Драча виповнені згустками акварельних фарб («золоте шафранне полотно», «чорні пожежі», «голубі хорали», «жовторогі полохливі грози», «оранжевих шкарлуп», «чорні важковози», «рехтять мелодії русяво», «небом по вінця залиті», «сині ноти» тощо). Автор увиразнює естетичне сприйняття музики ще й запахами (скажімо, «тонни сонячних акордів» не лише «басисти», а й «видухмяні», «запашні», які «пахнуть теплим сном») [Драч 2006: 40]. Він втішається ароматом музичного вітру (вбачаємо аналогії цього образу з символічними «ветром-птицей» і «песней-птицей» в М.Заболоцького). Динаміка мелодії у Драча доповнюється динамікою дій (сцена футбольних баталій):

Футболісти зморені,
І футболки чорні.
А лобами куцими,
А тупими буцями
Розбігаються круто
і не м'ячем з розворота,
А головою Сократа
пробивають ворота [Драч 2006: 40].

Доречним видається нам типологічне зіставлення визначених моментів із засобами створення емоційності вислову в третьому вірші з циклу Лесі Українки «Ритми», де зорові і слухові враження («білі тумани», «спів, що лунає лише в снах дітей щасливих», «злотиста арфа» і «голос вітряної ночі» злилися воедино в емпірейській гармонії, щоб «проміння золоті струни ... обернути») [Українка Леся 2008: 106]. Тим більше, що й І.Драч трактує музику як сонце, наскрізний образ якого проходить через усю творчість митця – від «Ножі у Сонці» до «Київського оберегу».

І.Драч плідно використав переваги поетичного слова для відображення асоціацій, що виникають у людини з багатою уявою під час слухання музики. Такий спосіб аналізу передбачає виділення ключових слів, що позначають слухові мікрообрази і впливають на смисл інших слів у контексті. У складному метафоричному комплексі:

Закрутили, загули, заграли,
Чистим лугом серце повели
Вишукані голубі хорали
По стежині сизої імлі [Драч 2006: 39].

Слід зауважити, що тут чітко виділяється синонімічний ряд *закрутили*, *загули*, *заграли*.

Слова *загули* і *заграли*, поза сумнівом, позначають слухові мікрообрази: «*загудіти* – почати гудіти, густо, утворювати довгі, протяжні і низькі звуки» [Загнітко 2008: 179, 180], «*заграти* – починати звучати, виконуючи який-небудь твір, якусь мелодію (про музичні інструменти)» [Загнітко 2008: 179]. Проте, як бачимо, з'ясування прямих значень цих слів не задовільняє рецепієнта цілком, хоч автор, поза сумнівом, мав на увазі саме прямі значення слів.

Тому розглянемо деякі з переносних значень слова *заграти*: 1) «починати діяти енергійно, злагоджено»; 2) «починати рухати швидко чим-небудь» [Загнітко 2008: 179]. І порівняємо з ними пряме значення третього слова *закрутити* – «почати крутити; рухати, обертаючи» [Загнітко 2008: 179]. Одразу помітимо, що, зближаючись своїм переносним значенням зі словом *закрутили*, обидва означають швидкий рух, слово *заграли* також набуває кінестезичного відтінку. Таким чином, слу-

ховий мікрообраз проникає в кінестезичний.

Слово *закрутили* набуває у поетичному контексті значення: почати утворювати звуки високого тону, які швидко змінюються один одним.

Слід наголосити, що слова *закрутили* і *загнали* означають швидкий незлагоджений рух, що позначається словом *закрутили*, який протиставляється гармонійному рухові (*загнали*). Також протиставляються за цим же показником і слова *загнали* та *загули*, оскільки гудіння також позбавлене злагодженості.

Отже, розміщення слів з антонімічно-відтінковими зв'язками у синонімічному ряді не довільне, воно зумовлене не тільки римою чи ритмікою, а й семантикою. Таке розташування дуже тонко відтворює настроювання музичних інструментів, відтінки якого мають місце при перших акордах виконання будь-якого великого музичного твору: спочатку надто високі тони, потім надто низькі і нарешті злагоджені.

Звернемось тепер до епітетичного комплексу *вишукані голубі хорали*. З'ясування семантики почнемо з означуваного слова. «Хорал – ... церковний багатоголосий хоровий спів; хвалебна духовна пісня... (музичний твір у такій формі)» [Загнітко 2008: 650].

Лексема *хорали* поєднується з означальним словом *голубі*, тобто набуває забарвлення «одного з основних кольорів спектра середнього між синім і зеленим; кольору ясного неба; світло-синього, блакитного» [Загнітко 2008: 650]. Не даремно хорали у Драча є «вишуканими», «голубими», адже ці лексеми підкреслюють чистоту, піднесеність, досконалість, витонченість музики.

Серед зорових мікрообразів у поемі І. Драча явно переважають кольористичні, хоча, судячи з визначення словника, їх варто розглядати ширше: як світлові. Адже в поемі спостерігаємо не просто з кольористичними ефектами, а швидше – зі спектральними. Саме останні, на нашу думку, і створює у сприйманні слухачів музика.

Автор часто у творі, звертаючись до світлових образів, використовує чорний колір («і дуби, як чорні важковози», «і футболки чорні», «чорні пожежі», «вишнево-чорні троянди»). Чорний колір не є, як ми знаємо, спектральною барвою. Фізики доводять, що чорний колір, протиставляючи білому, є, по суті, у світловому вираженні відсутністю освітлення. Таким чином, він деякою мірою, власне, виявляється синтетичним кольором, а точніше, в тому розумінні, що в ньому, на відміну від білого, не синтезуються у спектрі, а «приховуються» всі основні кольори. Тому не дивно, що в поезії Івана Драча чорний колір – символ «змішаних» кольорів, а в музичній поезії він відтворює синтетичний характер заключної партії.

Велику роль у творі відіграють і протиставні повтори (наскрізні контрасти), які полягають у зміні акцентів на кольористиці: якщо у першій частині холодні кольори (голубий, сизий) були виявом «позитивної» теми, а гарячі (жовтий, оранжевий) – навпаки, «негативної», то у третій частині вони помінялись місцями (теплі кольори – жовтий, оранжевий, золотий, шафрановий, русявий – виявляють головну «позитивну» тему, а холодний синій та чорний – «негативну»).

За допомогою алегорично-світлових образів виявляється у творі й авторська позиція: «В мене світла нині, яку Бога» [Драч 2006: 40].

Синестезія відчуттів, заснована на переносному значенні слів, втрачає у третій частині свою визначальну роль щодо творення внутріфразових контрастів, які, в основному, обмежуються міжрядковими протиставленнями прямих значень.

Синестезія відчуттів виявляється переважно регулятором швидкості руху звуків. Виділимо такі її різновиди:

1) статично-слуховий: хай у вічність стелеться дорога;
2) зорово-слухові: а) золотом шафранним полотном; б) ряхтять мелодії русяво, мерехтять шафранним полотном;

3) зорово-кінестезично-слухові: а) тонни сонця сиплють у вікно; б) котяться шафранним полотном;

4) нюхово-статично-температурно-слухова: видухмяні, запашні басисті – всі акорди пахнуть теплим сном;

5) вібраційно-слухова: пружності і т. ін.

Після пояснень, поданих під час аналізу першої частини твору, суть «озвучення» образів і побічних асоціацій, які при цьому виникають, у перелічених прикладах виглядає досить прозоро.

Проте «музичність» у Драча не є авторською самоціллю. Вона органічно вплітається в логіко-семантичну тканину твору, є інструментом художнього втілення авторського задуму.

Вищою формою симфонічної асоціативності Івана Драча є «видіння», побудовані на основі синкретичного мислення. Так, у поемі-симфонії «Смерть Шевченка» автор уводить у твір три марення героя, що зближує її композиційну структуру з музикою. Адже в музиці певні аспекти дія-

льності особи передаються через розкриття переживань та через відтворення емоційних станів.

Сюжет твору охоплює три «марення» поета у передсмертний час. Драч використовує кіномонтажну композицію, зміну часових планів. Митець, як і Тарас Шевченко, вдається до художнього прийому марення, сновидіння, що є вищою формою симфонічної асоціативності. Вони уже не мають прямого, безпосереднього зв'язку з музикою, проте відтворюються І.Драчем за її ж законами з залученням синкретичного мислення.

У поемі-симфонії «Смерть Шевченка» автор уводить у твір три марення героя, що зближує її композиційну структуру, з одного боку, з тичинівськими «видіннями» Сковороди вночі і на горі, а з другого – з брюсовським «Воспоминанием», що навіть структурно є послідовно динамічним, суцільним маревом. На використанні подібних прийомів і ґрунтується зближення музики і літератури. Адже в музиці певні аспекти діяльності героя передаються через змалювання переживань та емоційних станів.

Обидва герої – і Сковорода Тичини, і драчевий Шевченко – постають у цих мареннях-видіннях як великі правдолюбці, шукачі істини, але матеріал для розгортання «сюжету уяви» персонажів суттєво відмінний. Наратор Драча не драматизує цей трохи незвичний для літературного твору сюжет, не залишає героя у моралізаторському діалозі з совістю: він розширює панораму марень поета, надає їм не просто реалістичного, а, сказати б, документалістського характеру, що часом набуває форми перефразування шевченкових картин кріпосницької дійсності, тільки в більш узагальнено-філософському ракурсі:

Один – жіночий ряд. Там покритки

Замучені...

А другий – катовані солдати...

І козаки замучені, й казахи

Похнюплені...

Од заходу до сходу – два ряди...

Вже крики звідусіль: «Пора – веди!»

І він, Тарас, катів веде людських,

Січуть шпідруги вельможні пишні спини [Драч 2006: 17].

Водночас І.Драч, як і Т.Шевченко, тяжіє до фольклорних засобів творення образу. Свідчення тому – друге марення, де знову звучить мотив народної розправи, хоч і менш чітко виражений, ніж в оригіналі. Плідно використовуючи народнопісенні засоби, поет ніби відтворює в пам'яті читача картини, образи шевченкової поеми «І мертвим, і живим...»:

Ми українські горобці,

Як оселедці, в нас чуби,

Український усміх на лиці,

Українські писки і лоби [Драч 2006: 18], –

і далі:

Бо як підійметься руїна

Й зачервоніє Україна,

То нам прийдеться утікати,

Щоб крильця не пообпикати [Драч 2006: 19].

Продовжуючи традиції Кобзаря, І.Драч у другому маренні ліричного героя розвінчує українських псевдопатріотів, сучасних «гнучнокирпошиєнків», яничар. Друге марення є своєрідною дошкульною, сатиричною сценою, яка висміює «українських горобців». Фраза «Ми навіть інтернаціональні» – натяк і на сучасних безбаченків-інтернаціоналістів, всюдисущих і цинічних.

Лише у третьому маренні дія певним чином драматизується, та й то не чисто «конфліктно», а на синкретичній основі, що віддалено нагадує «Фінське свято» М.Тихонова та «Свято праці» В.Хлебникова.

У третьому маренні образ російських офіцерів, які немилосердно б'ють поета, переростає в образ Російської імперії, «тюрми народів», але вона не може задушити Шевченкове слово, яке витримало іспит часом і не втратило актуальності. Отже, це марення є узагальненим образом нелюдського знущання солдатів над поетом і його переходу в безсмертя.

У «Голосінні матері України» І.Драч застосовує поетику фольклорного плачу, голосіння, що нагадує «Скорбну матір» Тичини. Танець українського панства на поетових грудях – то не лише умовний прийом, але й словесно-музичний засіб. «Словесную пляску» (С.Еткінд) застосовував ще Р.Державін у кантаті «Любителю художеств». Вплетення народних мотивів, «словесних плясок», елементів синкретичного мистецтва надає симфонії барвистості, передає її розмаїту музичну тональність.

Певною музичністю представлена і поема Івана Драча «Леонардо да Вінчі». Отже, особливості стилю поета в цій поемі слід розглядати у двох ракурсах:

з погляду композиції, тобто відповідно до того, як мовними засобами створюються «головна» і «побічна» теми, як відбувається їх розробка і синтез та взаємодія;

з погляду конфлікту, тобто простежити, як він назріває у вигляді контрасту, наростає у вигляді дисонансу і набуває врешті глобально-кульмінаційних розмірів.

«Тезою» в поемі є «мадонна Літта, Мов юне літо, молода» і «павич Леонардо», випущений ним на волю і змальований «у дивному тремтінні». «Антитезою» виступає «моя розпука, напевно, в Італії народжена, Коли у Франції я побачив Проект леонардівського кулемета». «Синтез» же виявляється в оптимістичному висновку:

«Прийшла пора визнати тебе не лише творцем скульптур,
військових машин і водограїв для герцогів і королів.

Це твоє дихання, биття твого серця чується в новому
космічному кораблі, який перемагає століття,
земне тяжіння долає і зустрічається з людиною,
яка першою зрозуміла, куди ми йдемо» [Драч 2006: 67].

Контраст між тезою та антитезою, врешті, їх синтез лежать в основі композиції твору.

Перша частина сонатно-симфонічного циклу – це його образно-художній центр. Тут намічається головна тема симфонії – тема всеперемагаючої сили творчого начала у житті. Оптимістично сконденсована музична оповідь, навіть з відтінком урочистості, відтворюється і врівноваженим, поважним чотирисопним ямбом. Думка підпорядкована єдиному плану, єдиному раціональному настрою, скажімо, повторення однокореневих слів у першій строфі (блакить – блакитний, літа – літо), що, до того ж гармонійно зливається з іменем мадонни Літти) – не злякає, як кваліфікував би Мопассан, повторення, а засіб ідейно-художнього переплетення, взаємовідбиття текстуальних нюансів. Це яскраво засвідчує беззаперечність симфонічного тематизму в поемі І.Драча.

Отже, музика як така взагалі майже відсутня у поета, за винятком кількох вищенаведених зразків, не завжди дотримується він і строгих правил творення композиції за сонатно-симфонічною схемою. У поемі «Смерть Шевченка», наприклад, дві частини і «Пролог» замість традиційних чотирьох.

Однак успіх автора зовсім не залежить від того, чи «втискує» він свої думки в форму музичного твору. А.Белый, приміром, будь-що намагався досягнути ідеального «перевтілення» музики в літературу і кінець-кінцем після чотирьох створених ним симфоній змушений був зізнатися: «Фабула не піддається формулі: фабула бачилась мені монолітною, а формула дробила її на два світи: світ галюцинацій свідомості і матеріальний...» [Белый 1994: 138].

Типологічно близькі за способом підходу до художнього освоєння дійсності поема-симфонія І.Драча «Леонардо да Вінчі» та перша симфонія Р.Щедрина. Обидві побудовані на наскрізних контрастах між добрим та хижацьким началами (своєрідним «ангелом» і «демоном»), якщо б їти за естетичною концепцією А.Белого [Белый 1994: 138]) у душі поета – «оголених, кричущих, що впливають саме своєю несподіваністю», що забезпечує авторам «дисонансний вибух».

Наближення до творчої манери Р.Щедрина допомагає І.Драчу вирватися із фарватера сліпого наслідування художніх прийомів свого літературного попередника П.Тичини. Іван Драч, наприклад, розвиваючи традиції останнього, все ж набагато рідше вдається до «прямих» засобів драматизації сюжету за рахунок діалогічної мови. Йому, як і Р.Щедрину, досить двох яскравих граней одного і того ж явища, що знаменує розпадання єдиного цілого, але не хаотичне, а здійснюване за цілком визначеною системою, яка вимагає від слухача «зусилля думки, вміння розпізнавати те, що знаходиться поза кадром». Цим, напевно, і пояснюється досить несподівана кінцівка поеми «Леонардо да Вінчі», яка не тільки не дає прямих відповідей на порушені автором питання, а лиш загострює їх, спонукаючи читача до «зусилля» думки. Такими ж прийомами недомовленості користується, до речі, і Р.Щедрін.

Тож симфонізм як принцип мислення, безперечно, найвиразніше виявляється в поемах Івана Драча, побудованих за музичними канонами, де йому підпорядковані і композиція, і художні засоби, і навіть віршовий розмір. Більше того, досліджуючи ці твори І.Драча, можна простежити еволюцію їх автора: від найпростішої емпірично-чуттєвої музичності, від словесної імітації музичної симфонії («Соната Прокоф'єва») через створення аналогії сонатно-симфонічному циклу, що враховує специфічні властивості слова як матеріалу поезії («Смерть Шевченка») він піднімається до логічного типу поетичної симфонії, композиція якої спирається на музично-композиційний принцип, до діалектично-узагальненого відображення дійсності у всіх її суперечностях, тобто до власне симфонізму («Леонардо да Вінчі»).

І. Драч віднайшов у слові те, за допомогою чого можна добратися до власної ж душі. А шлях цей – у вмінні автора поем-симфоній «музикувати». «Музикування» це не полягає у натисканні на необхідну «звукову педаль». Дуже часто «музичні», точніше «симфонічні», образи не мають нічого спільного з чисто слуховими відчуттями.

Отже, велику роль у формуванні індивідуального стилю поета відіграє його прагнення синтезувати в художньому творі літературу та інші види мистецтва (музику, театр, кінематограф, живопис, скульптуру). Особливо виразні зв'язки поем І. Драча з музикою. Формуючись на елементарному мовному рівні, музичність творів поета поступово переростає у специфічний тип мислення – симфонічний. І цим митець відрізняється від своїх основних попередників П. Тичини, О. Блока, Андрія Белого.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Белый А.* Между двух революций. – СПб: Заря, 1994. – 150 с.
2. *Дем'янівська Л.С.* Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність. – К.: Вища школа, 1984. – 160 с.
3. *Драч І.* Поеми. – К.: Генеза, 2006. – 510 с.
4. *Драч І.Ф.* Вірші та поеми. / Авт. передм. І.М. Дзюба. – К.: Дніпро, 1991.
5. *Драч І.* Наблизитися до серця читача: Запитання німецького літературознавця і відповіді поета. // Укр. мова і літ. в шк. – 1977. – № 9. – С. 31-34.
6. *Загнітко А.П.* Великий тлумачний словник. Сучасна українська мова. – Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2008. – 704 с.
7. *Льницький М.* На вістрі серця і пера: Про спадкоємність художніх традицій і новаторства в сучасній українській радянській поезії. – К.: Дніпро, 1980. – 286 с.
8. *Літературознавчий словник-довідник* / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К.: Академія, 2006. – 752 с.
9. *Лесин В., Пулинець О.* Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1965. – 436 с.
10. *Мельничук Б.* Драматична поема як жанр. – К.: Дніпро, 1981. – 144 с.
11. *Ткаченко А.* Духовний материк митця: [про Івана Драча] // Київ. – 2006. – № 11. – С. 152-178.
12. *Ткаченко А.* О. Поетичний світ Івана Драча. – К., 1986. – 166 с.
13. *Ткачук М.П.* Іван Драч // Українська мова і література. – 2001. – 15 (223), квітень.
14. *Українка Леся* Лісова пісня. – Харків: Фоліо, 2008. – 636 с.
15. *Янченко А.* Жага і талант поетичного пізнання (Штрихи до портрета Івана Драча) // Українська мова і література в школі. – 1980. – № 9. – С. 16-33
16. *Янченко А.* «Світ обійти поезією...» // Дніпро. – 1979. – № 10. – С. 153-155.
17. *Янченко А.* Світ поетичного щоденника. // Вітчизна. – 1981. – № 4. – С. 144-180.

УДК 82.0

*Інна Барчишина, аспірант
Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка*

ЕВФОНІЧНИЙ ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ ЕПІТЕТНОЇ СТРУКТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЙ М. ВОЛОШИНА І В. СВДІЗІНСЬКОГО)

Стаття присвячена аналізу евфонічних прийомів організації епітетної структури в поетичному творі. На матеріалі поезій М. Волошина і В. Свідзінського здійснено класифікацію і детальний розгляд фоніко-архітектонічних варіантів епітетних структур; простежено функціональні можливості евфонічних прийомів та їхню роль в емпатизації поетичного мовлення.

Ключові слова: евфонія, евфонічна епітетна структура, алітерація, асонанс, еквифонія, метафонія, емпатичність, М. Волошин, В. Свідзінський.

Статья посвящена анализу эвфонических приемов организации эпитетной структуры в поэтическом произведении. На материале поэтических произведений М. Волошина и В. Свидзинского осуществлена классификация и детальное рассмотрение фонико-архитектонических вариантов эпитетных структур; отслеживаются функциональные возможности эвфонических приемов и их роль в эмпатизации поэтической речи.

Ключевые слова: эвфония, эвфоничная эпитетная структура, аллитерация, ассонанс, эквифония, метафония, эмпатичность, М. Волошин, В. Свидзинский.

The article deals with the analysis of the euphonic methods of organization of the epithet structure in the poem. The classification and the detailed investigation of the phonic-architectural variants of the epithet structures is made; the functional possibilities of the euphonic methods and its role in emphatization of the poetic speech are traced in the poetry of M. Voloshin and M. Svidzinsky.

Key words: euphony, euphonic epithet structure, alliteration, assonance, equphony, metaphony, ephatic meaning, M. Voloshin and M. Svidzinsky.

Провідну роль в емпатизації епітетної структури поетичного мовлення відіграють мелодійно-фонічні засоби. "Роль звукової форми мовлення є вирішальною в процесі формування мови загалом..." [9, 201]. У поетичному мовленні питома вага звукових чинників значно збільшується. "Відокремившись від мелодії в самостійне мистецтво слова, поезія зберегла ряд ознак музичальності. Звуки віршованого мовлення наділені емоційним змістом" [15, 84]. Функціональність звукових засобів у поезії відзначає В. Жирмунський: "Звуки мови не байдужі для поета. Це не пусті місця в художньому творі, не хаотичні шуми, що супроводжують плин поетичних образів, а суттєві засоби художньої виразності" [6, 28]. Такими засобами увиразнення стають прийоми евфонії при організації епітетної структури.

Дослідники в галузі епітетології неодноразово звертали увагу на взаємозв'язки епітета з інтонаційно-мелодійною канвою тексту, а також на його особливості, пов'язані зі звуковими характеристиками. О. Грабовецька [5, 96], М. Іванова [7, 14], Ю. Ковальов [8, 68—76], Т. Онопрієнко [10], А. Павшук [11, 71], Л. Турсунова [14, 15] та ін. відзначають функціональність звукової оболонки епітета як дієвого засобу вираження семантичних відтінків ознаки.

Серед сучасних дослідників епітета значну увагу фонічним засобам організації епітетних структур приділяє О. Волковинський і обґрунтовує поняття "евфонічний епітет як загальне об'єднання звукосимволічного, алітераційного й асонансового епітетів" [2, 81]. Особливу увагу зосереджено на алітераційних епітетах та їхніх виражальних можливостях. О. Волковинський доводить провідну роль звучності епітетних структур у створенні емоційного фону і виявленні мотивних доміант поетичного твору [2, 81—88].

Наразі серед проблем дослідження фонічних особливостей епітетної структури актуальними залишаються аналіз епітетної структури в цілісності означуваного й означального поняття, детальний розгляд варіантів звукових повторів та їхніх функціональних можливостей.

Прийоми фонічного оздоблення епітетної структури удосконалювались і ставали більш поширеними з розвитком літературного процесу. Особливо фонічна організація епітетної структури інтенсифікується в період романтизму: "Романтики значно ширше, ніж поети класицизму, використовують звукові повтори для посилення зв'язку епітета-прикметника з означуваним словом і однорідних епітетів між собою" [13, 123]. Прикметно, що уже в романтизмі фіксуються звукові скріпи між означальними, що належать до епітетного ланцюжка. У період модернізму посилюються тенденції до пошуку нових форм і засобів вираження змісту. "Кардинальні зміни відбулися в царині західноєвропейського та східнослов'янського віршування на межі ХІХ—ХХ ст. Серед інших якісних трансформацій особливою активністю вирізнялися процеси, що торкалися еволюції фонічної організації поетичного мовлення" [2, 167]. Саме тому досить доцільним видається розгляд фонічних прийомів організації епітетних структур у ліриці М. Волошина і В. Свідзінського як представників модерністичного письменства.

Евфонічні епітетні структури, тобто такі, в яких означувана й означальна частини об'єднані звуковими скріпами, посідають значне місце в творчості М. Волошина (77 % від загальної кількості епітетних структур) і В. Свідзінського (67 %). Відповідно до тих фонічних прийомів, які домінують у звуковій організації епітетної структури, в поетичних творах М. Волошина і В. Свідзінського умовно можна виділити наступні групи епітетних структур: асонансні епітетні структури; алітераційні епітетні структури; еквіфонічні епітетні структури; метафонічні епітетні структури.

Асонансні епітетні структури ґрунтуються на об'єднанні означуваної й означальної частин повтором наголошеного звука. Асонанс "сприяє більш чіткому виявленню ритму, посиленню смислових зв'язків слів, підкресленню окремих елементів тексту" [13, 117]. Як виключно асонансні можна визнати епітетні структури М. Волошина "Алом пожАре" [3, т. 1, 19], "чУткое Ухо" [3, т. 2, 249] та ін.; епітетні структури В. Свідзінського "печАльний брАте" [12, 65], "ЗозУлі сУм" [12, 40] та ін. В окремих епітетних структурах асонанс поєднується з іншими фонічними прийомами (алітерацією, еквіфонією), що сприяє посиленню емоційності епітетної структури.

Алітераційні епітетні структури в поетичній творчості російського й українського поетів утворюють найбільшу групу серед евфонічних епітетних структур. О. Волковинський серед ознак алітераційної епітетної структури відзначає підвищену архітектонічну впорядкованість, зумовлену "звуковим доборою, в якому збігаються приголосні звуки в означенні й в означуваному". [2, 79]. Алітераційні повтори в поетичному тексті відзначаються помітним експресивним потенціалом і, в залежності від особливостей розташування, функціонують у різноманітних архітектонічних варіантах.

За кількістю звуків, що алітерують в епітетній структурі виділяємо однозвукову і багатозвукову алітерацію. **Однозвукова** алітерація заснована на повторі одного й того ж приголосного в частинах епітетної структури, наприклад "жидКое стеКло" [3, т. 1, 25] (К—К), "БаБки сріБної" [12, 19] (Б—Б—Б). **Багатозвукова** алітерація передбачає повтор різних приголосних у частинах однієї епітетної структури: "оСТРою гРуСТью" [3, т. 1, 27] (СТР—РСТ), "золотоМу п'яНкоМу ТуМаНі" [12, 92] (ТМНМ—ТМН).

За характером повторюваних приголосних виокремлюємо алітерацію монофонічну і поліфонічну. **Монофонічна** алітерація ґрунтується на повторенні одного й того ж звука однієї якості: "мыСли Сонной" [3, т. 1, 13] (С—С), "розмаїТим цвіТом" [12, 9] (Т—Т). **Поліфонічна** алітерація передбачає повторення різних звуків наближеної якості, наприклад, "толПою ороБелой" [3, т. 1, 32] (П—Б), "смараГдовій Хвилі" [12, 45] (Г—Х).

За кількістю звукових рядів, що алітерують в епітетній структурі, виокремлюємо алітерацію одного ряду — **однорядну**, й алітерацію декількох рядів — **багаторядну**. До прикладу, однорядну алітерацію спостерігаємо в епітетних структурах "Небо зНойНо и бездоННо" [3, т. 1, 21], "Радість твоРчости і мРій" [12, 101]. В кожній епітетній структурі звуки, що алітерують, вибудовуються в один ряд: Н—Н—Н—Н—Н, Р—Р—Р. А ось в епітетних структурах "сеВеРо-ВосТочным ВеТром" [3, т. 1, 340], "НіЖности ЖурНої" [12, 76] алітерація об'єднує декілька рядів повторюваних звуків: В—В—В, Р—Р, Т—Т і Н—Н—Н, Ж—Ж. Характер взаємозв'язків усіх різновидів алітерації в епітетних структурах М. Волошина і В. Свідзінського відображено в схемі:



Окрім характеру і кількості звуків, що алітерують, особливості алітерації залежать також від розміщення звуків у епітетній структурі. В алітераційних епітетних структурах серед варіантів розташування звуків доцільно виокремити наступні різновиди: звуковий паралелізм: "*дыМНый каМеНь*" [3, т. 1, 28] (*МН—МН*), "*нЛеСкаТий ЛуСТ*" [12, 278] (*ЛСТ—ЛСТ*); звуковий хіазм: "*ГоРьким беРеГам*" [3, т. 1, 156] (*ГР—РГ*), "*СПівним ПлюСкотом*" [12, 19] (*СП—ПС*); змішана алітерація: "*СМуЗЛой СуЛаМифью*" [3, т. 2, 432] (*СМЛ—СЛМ*), "*НіЖНости ЖурНої*" [12, 76] (*НЖН — ЖН*); звукова анафора: "*Певучий Пламень*" [3, т. 1, 167] (*П—П*), "*Старому Сумному Саду*" [12, 61] (*СС—С*); звукове кільце: "*Рдяний вечеР*" [3, т. 1, 92] (*Р—Р*), "*Тихий шелест*" [12, 54] (*Т—Т*); звукове зіткнення: "*голоС Стихий*" [3, т. 2, 65] (*С—С*), "*глибиН Незвіданих*" [12, 20] (*Н—Н*).

Варто відзначити, що виокремлені різновиди алітерації в епітетних структурах здебільшого взаємодіють між собою, анафора поєднується з паралелізмом ("*Рдяные РаНы*" [3, т. 1, 98], "*СмуТно СТелеться*" [12, 86]), кільце з хіазмом ("*СеРый паРус*" [3, т. 1, 97], "*СрібЛястий коЛоС*" [12, 9]), хіазм із зіткненням ("*МиР РазуМный*" [3, т. 2, 7], "*Голуб БезГнівний*" [12, 221]) та ін. Посилення фонічних зв'язків сприяє емпатизації епітетної структури, додає їй експресії та привертає увагу реципієнта до якісних характеристик поняття.

Ще однією важливою функцією алітерації в епітетній структурі є функція звукового акомпанементу, сутність якої Б. Гончаров визначає так: "Звукопис у функції звукового акомпанементу, своєрідного фонічного супроводу виступає тоді, коли поет, який прагне передати будь-яке явище природи (не обов'язково звучання), насичує рядки певними звуками" [4, 124]. Алітерація у функції звукового акомпанементу здатна здійснювати сугестивний вплив на реципієнта й викликати у його свідомості асоціативні образи. Так звукопис в епітетних структурах М. Волошина "*Широко Шелестит*" [3, т. 1, 92], "*Шум Шагов*" [3, т. 1, 49] і В. Свідзінського "*Шелести Шовкові*" [12, 46], "*Шуми Шовкові*" [12, 76] викликає звукові асоціації шуму, шелестіння. Алітерація на С в епітетній структурі "*СвиСт Серпа*" [3, т. 1, 151] імітує звук, що виникає при жатті серпом. Звукопис, заснований на поєднанні сонорних М та Р, в епітетній структурі "*шеМРіт Морської Ріні*" [12, 118] асоціативно передає звук морського прибою.

Окрім здатності посилювати асоціативне відчуття звуку, алітерація сприяє виникненню в уяві тих чи інших образів, ознаки яких перебувають в імпліцитній взаємодії з якостями звуків. Засобом створення звукообразу стає поліфонічна алітерація в епітетній структурі М. Волошина "*Собора СлиЗиСтые Стены*" [3, т. 1, 52]. Повтор звуку С, який у двох випадках пом'якшується через позиційне розміщення поряд з м'якими звуками Л' та Т', і м'якого З' посилює семантику ознаки "*слизистые*", породжує образ чогось слизького й вологого. А ось в епітетній структурі М. Волошина "*иСсохший Ствол*" [3, т. 1, 93] і В. Свідзінського "*Сухий лиСток*" [12, 31] повтор твердого С викликає протилежне відчуття — чогось сухого, жорсткого. В епітетній структурі М. Волошина "*бЛедный Луч, распЛесканный воЛной*" [3, т. 1, 91] сонорний щільний звук Л асоціативно створює образ світлого й вологого променя; в епітетній структурі В. Свідзінського "*томЛивий ... поЛон*" [12, 18] повторення цього звука викликає відчуття приємної втоми й затишку, сприяє одивненню образу.

Підвищеною емпатичністю вирізняються епітетні структури, фонічна організація яких передбачає повтори звукосполук, які вміщують як приголосні, так і голосні звуки. Сюди належать еквіфонічні і метафонічні епітетні структури.

В основі організації **еквіфонічних епітетних структур** — "явище субстанційного співпадіння — схожості чи тотожності звукових сполук ... базовий тип загальномовної звукової асоціативності, що відповідає ехоподібному, інерційному звуковому повтору" [1]. В епітетній структурі

"окаМЕнелые МЕчты" [3, т. 1, 56] еквіфонія посилює асоціативні зв'язки, сприяє одивненню художнього образу, увиразнює ознаку статичності, відсутності динаміки. Випадок подвійної еквіфонії фіксуємо в епітетній структурі "БезгЛАСны ЛАВРОВые РОщи" [3, т. 1, 110]. Звукова виразність епітетної структури суперечить семантиці ознаки "безгласны". Еквіфонія допомагає виявити імліцитну якість дельфійської долини, в якій навіть тиша звучить й "ехо множит каждый звук".

Засобом створення звукообразу стає еквіфонія в епітетній структурі В. Свідзінського "ЖУРкіт світло-безЖУРний" [12, 72]. Повторення звукосполук імітує журкотіння води й викликає в уяві образ струмка. Фонічна організація епітетних структур "суРЕМ тРЕМких" [12, 77], "ГАєм поГАСлим" [12, 166], "ЧАДну пеЧАль" [12, 193] сприяє смисловій єдності компонентів епітетної структури й акцентує увагу на високій асоціативності ознаки.

Посилення експресивності еквіфонії відбувається при взаємодії цього фонічного прийому з іншими фоніко-архітектонічними засобами (звуковою анафорою, кільцем, зіткненням, римою). Еквіфонія анафоричного характеру сприяє емпатизації епітетних структур М. Волошина "СВЕте СВЕч" [3, т. 1, 49], "ЗВЕздные ЗВЕНья" [3, т. 1, 70]. В останній епітетній структурі звуковий повтор символізує впорядковане розміщення ланок у ланцюжку. В епітетних структурах В. Свідзінського "ТЕМНО ТЕМНіе" [12, 173], "ДАЛЕкій ДАЛіні" [12, 297] звукові повтори посилюють тавтологічний характер ознаки, що робить її більш виразною. Еквіфонія, організована за принципом звукового кільця, в епітетній структурі М. Волошина "ВЕчном кружеВЕ" [3, т. 1, 39] актуалізує в поетичному творі мотив повторюваності часу. Настрій замкненості, занурення у власний внутрішній світ підкреслює еквіфонія-кільце в епітетній структурі В. Свідзінського "НОситься самітНО" [12, 84]. Емпатизації ознаки сприяє еквіфонія-зіткнення в епітетних структурах М. Волошина "печАЛЬ АЛЛей" [3, т. 1, 192] і В. Свідзінського "ЗабуТА ТАчка" [12, 190]. Розміщення повторюваних звукосполук наприкінці слів створює в епітетній структурі фонічний ефект еха: "завес лінЯЛО-АЛЫх" [3, т. 1, 27], "золОТОЮ яснОТОЮ" [12, 84]. Особливо виразністю відзначаються еквіфонічні епітетні структури, в яких прийом еквіфонії поєднується із римою, наприклад:

Уж давно закат устАЛЫЙ,
Грустный, АЛЫЙ ... [3, т. 2, 376].

Кружало листя в'ЯЛОГО,
На досвітку опАЛОГО [12, 58].

Суголосся увиразнюється ритміко-інтонаційними засобами, при цьому ознака епітетної структури виокремлюється, отримує додаткову експресію.

Метафонічні епітетні структури передбачають в основі своєї звукової організації "антиінерційний звуковий повтор, що протистоїть еквіфонічному ... повтору, покликаний підірвати одноманітну звукову течію мовлення і спровокувати ефект активного ритмічного і семантичного взаємодображення мовленнєвих одиниць" [1]. Звукова інверсія, що складає основу метафонії, об'єднує окремі компоненти в єдність, а також виконує мнемонічну функцію. В епітетній структурі М. Волошина "туМАнах пАМяти" [3, т. 1, 48] метафонічний повтор поєднує означувану й означальну частини епітетної структури, замикаючи їх у своєрідне кільце: МА — АМ. Такий прийом передає стан ліричного героя, який подумки повертається в минуле і прагне "Всю цепь промчавшихся мгновений / ... снова воссоздать" [3, т. 1, 1]. Інверсійне розташування звуків у звукосполуках епітетної структури "обМАНным сНАМ" [3, т. 1, 126] фонічно створює ефект обманених очікувань і підкреслює семантику ознаки "обМАНным".

Несподіваність, художню свіжість ознаки увиразнює метафонія в епітетних структурах "ХОЛОдок вОЛОХатий" [12, 217], "ГАРячий РАнок" [12, 87] (ознака "прохолодний" була б більш очікуваною й звичною). В епітетних структурах В. Свідзінського "ХмуРО гОРбатіють" [12, 321] і М. Волошина "иЗОгнутой лОЗы" [3, т. 1, 208] хізматичне розташування звуків асоціативно увиразнює образи, створює враження чогось невпорядкованого, нерівного, оберненого.

Метафонія "як засіб переборення несумісності" [1] здатна фонічно об'єднувати антиномічні поняття в цілісній епітетній структурі. В епітетній структурі М. Волошина "тУСКЛый ЛОСК" [3, т. 1, 249] відбувається поєднання понять, що характеризуються антиномічними якостями — наявністю блиску і його відсутністю. Об'єднання цих якостей розширює асоціативне поле епітетної структури і сприяє створенню яскравого образу.

Метафонічний повтор динамізує мовлення, передає експресію ритму. В епітетних структурах В. Свідзінського "РАПгом сПАхнула широко" [12, 77] і М. Волошина "суРОВые ПОРывы" [3, т. 2, 320] метафонія увиразнює раптовість, нерівномірність дії. Метафонічний повтор в епітетній структурі В. Свідзінського "ОКеані КОлихкім" [12, 93] асоціативно відтворює динаміку хвиль і стає експресивним засобом творення звукообразу.

Евфонічні прийоми організації епітетних структур у поетичних творах М. Волошина і

В. Свідзінського діють як активні засоби емпатизації тексту, забезпечують епітетним структурам фонічно-смыслову цілісність, виразність, актуалізують смыслові нюанси якостей, розширюють асоціативне поле ознаки, підсилюють лейтмотивне звучання поетичного твору і сприяють творенню звукообразів.

Функціональні можливості евфонії в епітетній структурі широкі і різноманітні. Однею з найважливіших функцій евфонічної організації епітетної структури є здатність до актуалізації внутрішніх смислів і забезпечення епітетній структурі формально-смыслові цілісності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Векшин Г. В. Фоностилистика текста : звуковой повтор в перспективе смыслообразования : автореф. дис. ... докт. филол. наук : спец. 10.02.01 "Русский язык" [Электронный ресурс] / Векшин Георгий Викторович ; РУДН. — М., 2006 — 47 с. — Режим доступа: <http://dlib.rsl.ru/rsl01003000000/rsl01003290000/rsl01003290923/rsl01003290923.pdf>.
2. Волковинський О. Поетика епітета : монографія / Олександр Волковинський. — Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2011 — 350 с.
3. Волошин М. Собрание сочинений : в 10 т. / сост. и подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова; коммент. В. П. Купченко / Максимилиан Волошин. — М. : Эллис Лак, 2000 — 2010.
4. Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б. П. Гончаров. — М. : Наука, 1973. — 276 с.
5. Грабовецька О. С. Епітетна конструкція у художньому перекладі (на матеріалі української та англійської мов) : дис. ... канд. філол. наук. : спец. 10.02.16 "Перекладознавство" / Грабовецька Ольга Сергіївна. — Львів, 2003. — 200 л. — Бібліогр.: л.176—200.
6. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. — Л. : Наука, 1977. — 408 с.
7. Иванова М. М. Эпитет в сатирической публицистике XIX в. (на материале литературных и политических памфлетов П.-Л. Курье) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.05 "Романские языки" / М. М. Иванова. — М., 1970. — 25 с.
8. Ковалев Ю. В. Фоносемантические ореолы эпитетов русского литературного языка / Ю. В. Ковалев // Теория и практика преподавания русской словесности : сб. научно-методических статей. — Выпуск 3. — М. : Духовное возрождение, 1996. — С. 68 — 76.
9. Костецкий А. Г. Материальная природа поэтического текста и его восприятие / А. Г. Костецкий // Лингвистика и поэтика. — М. : Наука, 1979. — С. 200—206.
10. Онопрієнко Т. М. Епітетні конфігурації в прозі "потоків свідомості" В.Фолкнера [Електронний ресурс] / Т. М. Онопрієнко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — 2004. — № 17. — С. 276—279. — Режим доступа: <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/2137>.
11. Павшук А. В. Языковая природа и функции эпитета в художественном тексте (на материале романа Асорина "Воля") : дис. ... канд. филол. наук. : спец. 10.02.05 "Романские языки" / Павшук Анна Владимировна. — М., 2007. — 198 с.
12. Свідзінський В. Є. Твори : у 2 т. / вид. підготувала Елеонора Соловей / В. Свідзінський. — К. : Критика, 2004. — Т. 1. Поетичні твори. — 584 с.
13. Тарасов Л. Ф. Поэтическая речь (типологический аспект) / Л. Ф. Тарасов. — Харьков : Вища школа, 1976. — 140 с.
14. Турсунова Л. А. Структурные типы и стилистические функции эпитета в языке английской художественной литературы XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / Турсунова Лариса Арамовна. — М., 1974. — 23 с.
15. Холшевников В. Е. Основы стиховедения : Русское стихосложение / В. Е. Холшевников. — Изд. 4, испр. и доп. — СПб. : Филол. факультет СПбГУ ; М. : ACADEMIA, 2002. — 208 с.

РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 82.091

*Микола Сулима,
член-кореспондент НАНУ,
Інститут літератури імені Т. Г Шевченка*

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ТЕОДОРА МОММЗЕНА В УКРАЇНІ

Уперше ім'я німецького історика Теодора Моммзена (1817 – 1903) згадав М.І. Костомаров. У статті «О преподавании на южнорусском языке» він мріє про той час, коли українська мова «сделается проводником образованности». Він підкреслює, що «вместо повестей, комедий, стихов, – нужны научные книги. Разумеется, – застерігає М.І.Костомаров, - в выборе следует быть благоразумными. Смешно было бы, если б кто-нибудь перевел на южнорусский язык «Космос» Гумбольта или «Римскую историю» Мом[м]зена: для такого рода сочинений еще не пришло время. Надобно ограничиться элементарным изложением научных знаний, необходимых для первого образования».¹⁹

На жаль, коли писалася ця стаття, М.І. Костомаров, як і багато інших українських учених та письменників, сповідував печальну теорію, яка полягала в тому, що українська мова придатна лишень для творів, призначених для хатнього вжитку.

Звичайно ж, згадуючи Т. Моммзена, М.І. Костомаров мав на увазі відомі перші три томи його «Римської історії» (1854 – 1856; четвертий том не був написаний, а п'ятий побачив світ у 1885 р.). Хибна теорія, очевидно, не дозволила М.І. Костомарову розгледіти в працях німецького історика питання національного характеру, яке є в них, на думку знавців творчості Т. Моммзена, постійною величиною, питання, яке виникло не на голому місці, адже батьківщиною історика була німецька область Шлезвіг-Гольштейн, що перебувала в унії з Данією (Теодор не взяв участі в одному з зіткнень з Данією лишень через поранення). Мабуть, не випадково Т. Моммзен досліджував історію самнітів – італійського племені, що боролосся проти Риму.

Велику користь українцям приніс би прийом аналогій, до якого в «Римській історії» вдався Т. Моммзен: тут римська знать перетворилася на пруське юнкерство, Сулла – на політичного Дон-Жуана, Помпей – на вахмістра, Катон Молодший – на Дон-Кіхота, Катіліна – на анархіста, Карфаген – на давній Лондон і т.і.²⁰

Так українцям було відмовлено в розумінні праць, у яких вони могли б вичитати цінні для їх поступу ідеї.

Натомість І.Я. Франко, розмірковуючи про джерела формування швейцарського поета Конрада Фердінанда Меєра (1825 – 1898), вказує, що він мав «два замилювання... замилювання до історії і до малярства», отож охочіше вчитувався в старі хроніки і в праці таких істориків, як Тьєррі. «Він, - пише І.Я.Франко, - перекладав їх – Тьєррі на німецьку, а Моммзена – на французьку мову. З того замилювання до історії він виніс багато фактів, постатей, сцен і характерів, що мали ожити в його поезії і в його новелах»²¹.

Повага І.Я. Франка до Т. Моммзена виявилася і в некролозі, надрукованому в 1903 р. в ЛНВ

19 Основа. – 1862. – Травень. – С. 1 і 2.

20 Илюкович А.М. Согласно завещанию. Заметки о лауреатах Нобелевской премии по литературе. – М., 1992. – С. 140.

21 Франко І.Я. Збір. тв.. у 50-ти тт.. – Т.31. – К., 1981. С.428 (далі, посилаючись на це вид., том і стор. вказуємо в тексті)..

(т.24, кн. 12. – Сс. 243 – 245) та в статті «Моммзен і слов'яни» (ЛНВ. – 1904. – Т. 25. – Кн. 3. – Сс. 153 – 156). В останній І.Я. Франко намагається спростувати звинувачення на адресу німецького історика за його зневажливе ставлення до слов'янських народів як нібито «неісторичних», приречених на асиміляцію їх німцями – він схильний пояснювати це непоінформованістю Т. Моммзена в слов'янському питанні (47, 691).

Про глибоку обізнаність І.Я.Франка у творчості Т.Моммзена свідчить і згадка про критикана видатного німецького історика робітника Йогана Моста у статті «Михайло Павлик (Замість ювілейної силуети)». Незважаючи на ювілейний характер статті, І.Я.Франко нагадує про до смішного не зрозумілу ненависть М.Павлика до М.Грушевського і до його «Історії України-Руси» (ЛНВ. – 1905. -№1-3. – С.185-186).

Ще в 1863 р. враженнями від лекцій Т.Моммзена поділився його учень, відомий візантолог В.Г.Василевський (ЖМНП. – 1863. Ч.117. – Отд. II. – С. 291 і далі).

На смерть великого вченого, лауреата Нобелівської премії 1902 р., відгукнувся іще один його учень Ю.А. Кулаковський, який у 1904 р. в Києві видав брошуру «Памяти Моммзена», де віддав належне вчителю, «великому і владному цареві науки», вченому, який сповідував дослідження й осмислення пам'яток минулого, вдаючись до їхнього поглибленого й витонченого аналізу.

Як бачимо, творчість видатного німецького вченого не залишилася не поміченою в Україні. На жаль, вона через ряд об'єктивних та суб'єктивних причин не набула належного поширення і впливу на українське суспільство. Проте й поодинокі відгуки на творчість Т. Моммзена становлять собою дорогоцінні свідчення того, що українська еліта добре орієнтувалася в науковому житті Європи, жваво відгукувалася на її здобутки.

УДК 821.162.1

*Луїза Оляндер, професор,
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

ПРОБЛЕМА ГУМАНІЗМУ І СВОБОДИ МИСЛІ В ЩОДЕННИКОВИХ РОЗДУМАХ В. ГОМБРОВИЧА ПРО ПОЛЬСЬКУ ЛІТЕРАТУРУ

На матеріалі «Щоденника» В. Гомбровича проаналізовано гуманістичну позицію письменника, його роздуми про свободу, оцінки польської літератури, діалог з Чеславом Мілошем.

Ключові слова: гуманізм, діалог, екзистенція, польська література, пафос, свобода.

На материале «Дневника» В. Гомбровича анализируются гуманистическая позиция писателя, его размышления о свободе, оценки польской литературы, диалог с Чеславом Милошем.

Ключевые слова: гуманизм, диалог, польская литература, пафос, свобода, экзистенция.

V. Gombrovich humanistic position, his thoughts about freedom, assessment of Polish literature, dialogue with Cheslav Milosz are analysed on the material of writer's "Dairy".

Key words: humanism, dialogue, existentia, Polish literature, pathos, freedom.

«Całe życie walczyłem o to, żeby nie być "pisarzem polskim" ale sobą, Gombrowiczem...»
Witold Gombrowszc. Dziennik 1961 -1969¹

Проблема гуманізму і свободи мисли в роздумах В. Гомбровича про польську літературу, що містяться в його «Dzienniku» («Щоденникові»), залишається невичерпаною і актуальною, хоча думка про те, що письменник утілює власну художньо-філософську концепцію людини в новаторській літературній формі, давно вже є загально визнаною і зафіксованою навіть в енциклопедіях [див.: 9, 238]. Щодо рецепцій, де визначається оцінка «Dziennika» та його ролі в розвитку сучасної польської прози, то з величезного потоку критичних відгуків², на нашу думку, треба виокремити – як особливо вагомі – потрактування цього твору Ч. Мілошем, зокрема в «Ogrodzie nauk» (в «Саді наук»), у книзі «Historie ludzkie» («Людські історії») та ін., і аналіз В. Карпінського, здійснений ним у післямові «Głos Gombrowicza» [див: 7] («Голос Гомбровича») [див: 4].

Мета статті полягає в тому, щоб через поетику, досліджуючи діалогічні відносини В. Гомбровича з польськими письменниками, охарактеризувати його гуманістичні погляди, поняття *свободи* і водночас патріотичну позицію.

Гуманістична концепція В. Гомбровича є багатоаспектною і, визначаючись нестандартними підходами до загальнолюдських, абстрактних цінностей, носить гостродискусійний характер.

Слова-концепти в «Dzienniku» створюють широку, розгалужену сіть складних змістових зв'язків між собою. Основними концептами є *człowiek* (людина), *forma* (форма), *wolność* (свобода), *być sobą* (бути собою), *szczerłość* (щирість), *świadomość* (свідомість), *rozum* (розум) *polskość* («польськість», польська ментальність), *styl* (стиль) та ін.

Особливість стилю «Dziennika» та його пафос виявляється в тому, що в ньому виражено різноманітну *szczerłość* (щирість) *автора-наратора* – вона постає то як сповідь, то як об'єктивна, безстороння оповідь, то як гнівна промова – але *завжди* є *провокаційною*. Про це свідчить весь текст «Dziennika», особливо ті його безкомпромісні сторінки, де йдеться про гостру відповідь панові Готелю, яка *провокує* реципієнта безстрашно глянути правді в очі і дати чітку відповідь на основне питання – чи є найважливішою цінністю *людина* з її правом й намаганням *бути особистістю*, чи, може, найсуттєвішими мають бути *абстракції*, яким людина мусить поступитися всім, навіть відрікаючись від самої себе: Ось що пише В. Гомбрович з цього приводу, звертаючись

до поляків:

Goetel mówi (*Znużenie w "Wiadomościach"*) że Polacy na wygnaniu żyją połowicznym, nieprawdziwym życiem i że, aby ciż Polaci zaczęli żyć naprawdę, muszą odzyskać Polskę. <...>

Przede wszystkim zapytam: czy tak pewne jest i oczywiste, że życie Polaka w Polsce było mniej połowiczne i mniej nieprawdziwe? <...>

Po wtóre zapytam: czy prawda, że życie Polaka na obczyźnie musi być pozbawione najbardziej zasadniczej treści? Czegóż uczył was Kościół katolicki? <...>

Moje stanowisko pokrywa się ściśle ze stanowiskiem Kościoła, z tą tylko różnicą iż, zamiast mówić o duszy w pojęciu kościelnym, **wymieniłbym pewne naczelne wartości człowieka, takie jak rozum, szlachetność, zdolność rozwoju, swoboda, szczerowość...** »

[5, 105-106].

Коли В. Гомбрович визначає *«pewne naczelne wartości człowieka, takie jak rozum, szlachetność, zdolność rozwoju, swoboda, szczerowość...»*, він висловлює власний погляд у таких межах дискусії: *пан Готель – В. Гомбрович*. Здається, що сказано досить: позиції з'ясовано, реципієнт у цій ситуації, мабуть, частково погодиться і з тим, і з тим, знайшовши певну рацію і в *пана Готеля*, і у *В. Гомбровича*. Але такого релятивізму письменник допустити не може, тому робить провокаційний випад:

«A teraz dochodzę do pytania, będącego próbą ogniową, doprawdy demonicznego: czy, gdyby wam powiedziano, że aby pozostać Polakami musicie zrezygnować z części tej waszej ludzkiej wartości, to znaczy, że będziecie mogli być Polakami tylko pod warunkiem iż staniecie się gorsi, jako ludzie – nieco mniej zdolni, mniej rozumni, mniej szlachetni – czy zgodzilibyście się na takie poświęcenie dla utrzymania Polski? »

[5, 106].

«Готель каже ("Втома" у "Вядомосцях"), що у вигнанні поляки живуть половинчастим, несправжнім життям, а для того, щоб жити посправжньому, вони мусять повернути собі Польщу. <...>

Передусім я запитаю: наскільки правильне й очевидне припущення, що життя поляка в Польщі було менш половинчастим і менш несправжнім? <...>

По-друге, я запитаю, чи правда, що життя поляка на чужині обов'язково мусить бути позбавленим найосновнішого змісту? Чого ж учив вас католицький Костел? <...>

Моя позиція дуже близька до позиції Костелу, між нами є лише одна різниця: замість того, щоб говорити про душу так, як це розуміє Костел, я б говорив про певні **найважливіші цінності людини, а саме: розум, шляхетність, здатність розвиватися, свободу й щирість...**» (Виокремлено мною. – Л.О.)

[1, 120-121].

Але разом с тим стає переконання, що за умови несвободи людини не може відбутися і Польща. Очевидно, і не тільки Польща... І знов, і знов письменник виводить реципієнта на шлях *універсалії Буття*.

Провокаційність В. Гомбровича є важливим чинником вираження гуманістичної спрямованості світогляду письменника.

Провокаційний характер тексту надавав смисл писанню і публікації «Dziennika», відповідав на питання: «Власне для чого це робиться»? Підтвердження цієї думки міститься у вислові В. Гомбровича в «Wspomnieniach polskich» («Польських спогадах») – їх наводить у своїй статті В. Карпинський, – де сформульовано надзавдання, які ставив перед собою письменник:

«Oto macie: moje przygody duchowe, moje myśli, reakcje, doświadczenia, cała ta moja egzystencja... niech *każdy* osądza to i przerabia na swój sposób aby dojść do *własnych*, oby najszcześniejszych, rozwiązań» (kursywa moja. – Л. О.)

[7, 306]

«Ось вам мої духовні пригоди, мої думки, реакції, досвід, уся моя екзистенція... хай *кожен* з вас дає цьому свою оцінку й *посвоєму* це переробляє, щоб знайти *власний* і найкращий розв'язок» (курсив мій – Л. О.)

[3, 346].

Щоб виконати цей намір, потребувався не лише відповідний стиль висловлення, а й своєрідна розстановка в образній системі тексту й забезпечення атмосфери часом дуже гострої полеміки. Щоб спровокувати дискусію, письменник мусить звертатися до того, хто причетний до подій, про які йдеться в тексті, а також мати на увазі майбутнього реципієнта, що перебуває поза ними. Ось чому за своєю структурою образна система «Dziennika» нагадує – не повторює – структуру образної системи «поліфонічного роману» (М. Бахтін). Ця структура в результаті її модернізації стає під пером В. Гомбровича ще більш рухливою і гнучкою. У ній – на перший погляд – тільки автор-наратор стоїть у центрі дискусії, бо він її розпочинає, розкриваючи своє бачення проблеми і заходячи в суперечку в різкій, безпощадній формі з тими, з ким він не погоджується. Згодом сталість такої будови змінюється на рухливість: завдяки авторській *провокаційності* непомітно для себе в центрі дискусії опиняється із власною думкою будь-який реципієнт, тому що йдеться про універсальні гуманістичні цінності. Але гострота дискусії відчувається з особливою силою, коли реципієнтом – а він завжди вгадується, завжди присутній, якщо не в тексті, то поза ним – стає поляк, бо порушені автором питання не випадкові, вони віддзеркалюють звичний, традиційний стан насамперед польської ментальності, так званої *polskości*. Реципієнт, який є спадкоємцем існуючої *форми/ментальності*, не залишається байдужим читачем: він і погоджується, і обурюється, і шукає контраргументи, тобто стає в позицію *Pro* і *Contra*. І цей реципієнт і є головною метою письменника, який з ним пов'язує свої надії на майбутній розвиток і свободної людини, і самої Польщі.

Щодо цього характерний запис одного з діалогів з Ч. Мілошем [7, 56-60].

В. Гомбрович і Ч. Мілош часто виступали опонентами один до одного [див.: 10]. Підґрунтям до їхнього діалогу слугувало те, що обидва були поборниками свободи й були суголосні у своєму прагненні доходити істини, намагаючись усунути все те, що ставало перешкодою на шляху до неї. Але там, де вони сходились у своїх намірах, там і розходилися. Коли йшлося про виявлення головної причини, яка заважала виявленню думки, Ч. Мілош, як і С. Бжозовський, не міг змиритися з тим, що думкою можна поступитися *заради товариства*,³ і бачив у цьому велику загрозу для розвитку високоінтелектуальної, сміливої і вільної мислі. І хоча В. Гомбрович так само не погоджувався б з тим, щоб зрадити думку з почуттів дружньої приязні,⁴ основну небезпеку і *великий гріх* бачив в іншому – у заміні мислі її імітацією. Це стало поштовхом до полеміки з Ч. Мілошем, яку В. Гомбрович розпочинає із запису того, що він робить: «*Wtorek (czytam Miłosza studium o Brzozowskim Człowiek wśród skorpionów)*»⁴ [7, 56].

У цьому фрагменті – типовому до так званої *форми* «Dziennika» – В. Гомбрович, будуючи його за принципом *поліфонізму*, ставить себе/читача у діалогічні відносини як до Ч. Мілоша, так і до С. Бжозовського. Це чітко виявляється в реакції В. Гомбровича на мілошівське звинувачення польської інтелігенції в тому, що вона жменями черпала и черпає без посилань із доробку С. Бжозовського.

С. Бжозовський (1878-1911) постає в тексті «Dziennika» як «прямий учасник» полеміки завдяки своєму критичному вислову на адресу польської інтелігенції, процитованому Ч. Мілошем, котрий поділяв думки польського філософа про те, що «польська інтелігенція ніколи всерйоз не цікавилася досягненнями західної думки» і що «теорії були лише темою для розмови» [3, 65]. Наведена Ч. Мілошем цитата з С. Бжозовського була повторена В. Гомбровичем:

«Z jakim pańskim spokojem, z jaką pańską dezynwolturą sądów tu klepano po ramieniu idee i ludzi. Pasjansowany mędrzec, lub nudzący się pomiędzy jedną i drugą partyjką, jedną a drugą budą jarmarczną, męczennik narodowy z uśmiechem pobłażliwym przyglądał się, gdy syn jego wstawał z głową rozpaloną od dzieł Darwina, albo Buckle'a»

³ [7, 57].

«З якою ж незворушністю володаря, безцеремонністю в судженнях тут поплескують по плечу як ідеї, так і людей. Пасьянсовий мудрець або мудрець, що нудиться між одною і другою партійкою, однією й іншою будкою на ярмарку, національний мученик, котрий із поблажливою посмішкою придивляється до свого сина, розум якого розпалився від творів Дарвіна або Бокля»

³ [3, 66].

Наведена В. Гомбровичем цитата відіграє у фрагменті тексту роль інтелектуального і емоційного контрапункту. Відштовхуючись від думки С. Бжозовського, стаючи – *на бік батька*, а *не сина* (jestem po stronie ojca, nie syna) – і пояснюючи свою позицію специфікою історичного розвитку Польщі, В. Гомбрович палко полемізує з Ч. Мілошем:

«Miłosz jest po stronie Brzozowskiego, Miłosz chce, aby inteligencja polska dogoniła Zachód. <...> A ja, szlachcic-hreczkosiej panie święty starej daty, wyciągam rękę i powiadam: –

«Мілош на боці Бжозовського, Мілош хоче, щоб польська інтелігенція догнала Захід. <...> А я, пане, шляхтич-гречкосій старої проби, витягаю руку й кажу: «Поступово! Не туди

“Z wolna! Nie tędy droga! Po diabła wam to? Po pierwsze, nie dogonicie, gdyż formy myślenia i jego styl powoli tylko się wykształcają. Po drugie, nie warto, bo z tym więcej zwracania głowy, niż czego innego. Po trzecie, byłoby dobrze, gdybyście wzięli pod uwagę co następuje: dziś antuty są po waszej stronie; wasze powoli zaczyna być na wierzchu; to, co dotychczas było waszym wstydem, może być wprowadzone w Europę jako punkt wyjściowy zbawiennej rewizji”».

[7, 59-60]

Аналіз цього фрагменту «Dziennika» доводить, що і дискусія, й її пафос, а також сама організація поліфонічної атмосфери в запису «*Wtorek (czytam Miłosza studium o Brzozowskim Człowiek wśród skorpionów)*» є лише одним із численних свідчень того, що життєве кредо В. Гомбровича полягало насамперед в тому, щоб завжди бути – в цьому письменник був схожий з М. Домбровською – самим собою: вільним, самодостатнім, не обмеженим у свободі думки і художній творчості, залишаючись водночас поляком. Проте життєтворчість В. Гомбровича не обмежувалася – і наведений уривок із «Dziennika» переконливо це доводить – лише формуванням власного *Ego* та намаганням створити свою долю... Діяльність письменника була спрямована й на польську художню літературу, а через неї – на тип поляка і польського суспільства.

Характерним у цьому відношенні є аналітичний, діалогічний – автор повсякчас тримає перед собою фікційного співбесідника, – подразнюючий думку реципієнта програмовий запис у «Dzienniku» 1954 г. з такими питаннями: *Ким є поляки? Хто винен? Ким вони мають стати? і Що робити?*

«... Wiem dobrze, jaką pragnąłbym mieć kulturę polską w przyszłości. Pytanie tylko, czy nie rozszerzam na naród programu, który jest tylko moją osobistą potrzebą. Ale oto on: słabość Polaka dzisiejszego na tym polega, że jest zbyt jednoznaczny, – także – zbyt jednostronny; więc wszelki wysiłek powinien zmierzać do wzbogacenia go o drugi biegun – do uzupełnienia go innym Polakiem, zgoła – krańcowo – odmiennym»

[5, 172]

йдете! На біса вам все це здалося? По-перше, ви не наздоженете, бо ваші форми мислення і стиль щойно формуються. По-друге, не варто, бо з цим більше мороки, ніж толку. По-третє, було б добре, якби ви взяли до уваги, що буде далі: сьогодні всі козири у ваших руках, хай поволі, але ваше починає брати гору; те, що досі палило вас соромом, може стати в Європі вихідною точкою спасенної ревізії”».

[3, 69]

«... Я добре знаю, яку польську культуру хотів би мати у майбутньому. Питання лише в тому, чи не поширюю я на народ ту програму, яка задовольняє лише мою особисту потребу. Та ось вона: слабкість сучасного поляка полягає в тому, що він надто однозначний, а також – надто однобічний; отже будь-яке зусилля має спрямовуватися на те, щоб збагатити інший полюс його особи – доповнити його іншим поляком – категорично – відмінним» (Курсив мій. _ Л.О.).

[1, 195].

Очевидно, що В. Гомбрович, розкриваючи своє бачення розвитку і польської літератури, й удосконалення світоуявлення та всієї природи поляка, водночас виражав побоювання свого тиску на *Іншого*: *czy nie rozszerzam na naród programu, który jest tylko moją osobistą potrzebą*, – і повагу до волевиявлення *Іншого*, *визнання його свободи*. І це є найголовнішим у гуманістичній програмі В. Гомбровича, яку він послідовно провадив через всі жанри своєї творчості і через усе своє життя.

Примітки:

«Усе своє життя я боровся за те, щоб не бути “польським письменником”, а собою, Гомбровичем». Вітольд Гомбрович [3, 323]

Про багатовимірність підходів до «Dziennika» В. Гомбровича свідчать уже заголовки праць, присвячених цьому твору в різні роки. Так, філософський аспект представили у своїх статтях А. Kowalczyk («Gombrowicz i Husserl», 1980), J. Olejniczak («Problematyka marksistowska w “Dzienniku” W. Gombrowicza, czyli jedenasty esej przy Gombrowiczu», 1985); аспект психології творчості – S. Gębala («“Dziennik” Gombrowicza – problemy autokreacji», 1985); літературознавчий – J. Jarzębski (Literatura jako forma istnienia. O “Dzienniku” Gombrowicza, 1993); історичний – P. Beylin (Polska emigracja wojenna w “Dzienniku” Gombrowicza, 1973) тощо.

«“Główny grzech inteligencji polskiej w mniemaniu Brzozowskiego” podaje Miłosz “to zastępowanie myśli towarzyskością» [III, 57] («Головний гріх польської інтелігенції, на думку Бжозовського, – подає Мілош, – полягає в тому, що вона замінює думку почуттям товаришкості» [III, 65]).

Водночас підкреслював свої сходження/розходження у поглядах з С. Бжозовським: «... gdy Miłosz napomyka o jego (Brzozowskiego – L.O.) “obsesji wyzwolenia się od Polski, lub o tym: “Brzozowski mówił, że rumieni się ze wstydu za literaturę polską, bo wydała Sienkiewicza, mnie się moje własne obsesje i rumieńce przypominają. Tylko że one są w nas tak różne i z tak odmiennych dokonujące się

rozycji, jak różne są nasze natury» [III, 56]. («... коли Мілош згадує про його (Бжозовського. – Л.О.) “одержиму ідею визволення від Польщі” або про те, що “Бжозовський говорив, що він червонів від сорому за польську літературу, бо вона дала Сенкевича”, то тоді мені згадуються мої власні маніакальні ідеї й мій сором. Вони виростають із зовсім відмінних позицій, бо моя природа зовсім інша, ніж у Бжозовського» [III, 65]).

«Вівторок (читаю дослідження Мілоша про Бжозовського “Людина серед скорпіонів”» [III, 65]).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гомбрович В. Щоденник 1953-1956 / В. Гомбрович. – К. : Основи, 1999. – Т. 1. – 414 с.
2. Гомбрович В. Щоденник 1957-1961 / В. Гомбрович. – К. : Основи, 1999. – Т. 2. – 414 с.
3. Гомбрович В. Щоденник 1961-1969 / В. Гомбрович. – К. : Основи, 1999. – Т. 3. – 414 с.
4. Карпинський Войцех. Голос Гомбровича / Войцех Карпинський // Гомбрович В. Щоденник 1961-1969 / Войцех Карпинський. – К. : Основи, 1999. – Т. 3. – С. 325-347.
5. Gombrowsz W. Dziennik 1953-1956 / W. Gombrowsz. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2004. – Т.1. – 385 s.
6. Gombrowsz W. Dziennik 1957-1961 / W. Gombrowsz. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2004. – Т.2. – 314 s.
7. Gombrowsz W. Dziennik 1961 -1969 / W. Gombrowsz. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2004. – Т. 3. – 355 s.
8. Karpiński Woiciech. Głos Gombrowicza / Woiciech Karpiński / Gombrowsz W. Dziennik 1961 -1969 / Woiciech Karpiński. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2004. – Т. 3. – S. 289-308.
9. Literatura polska. Encyklopedia PWN. Epoki literackie, prądy i kierunki, dzieła i twórcy. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2007. – 862 s.
10. Miłosz Czesław. List do Gombrowicza // Miłosz Czesław. Zaczynając od moich ulic / Czesław Miłosz. – Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1990. – 475 s.

**ОКСАНА БОДНАР, доцент,
Приватний вищий навчальний заклад «Галицька академія»**

«СТРІЛА І ПІСНЯ» ГЕНРІ ЛОНГФЕЛЛО В УКРАЇНОМОВНОМУ ПРОСТОРИ

Автор статті на основі літературознавчого аналізу дає оцінку україномовним версіям "Стріли і пісні" Генрі Лонгфелло та з'ясовує особливості відтворення авторського стилю різними інтерпретаторами.

Ключові слова: переклад, вірш, стиль, першотвір, образ.

The author of the article evaluates Ukrainian versions of "The Arrow and the Song" by Henry Wadsworth Longfellow and defines the peculiarities of reproducing the author's style by different translators on the basis of literary analysis.

Key words: translation, poem, style, original, image.

Автор статьи на основе литературоведческого анализа даёт оценку украиноязычных версий "Стрелы и песни" Генри Лонгфелло и выясняет особенности воспроизведения авторского стиля разными интерпретаторами.

Ключевые слова: перевод, стих, стиль, подлинник, образ.

Ім'я американського письменника, перекладача, вченого-філолога стало відомим для україномовної читацької громади ще в 70-х роках ХІХ століття. Г. Лонгфелло був чи не першим з американських літераторів, з художньою спадщиною якого розпочалося знайомство українського читача. Американський класик уважався найбільш популярним і широко публікованим серед поетів-сучасників, і, як слушно зауважує К. Филипович у післямові до перекладу "Пісні про Гайавату", виконаного О. Соловей, "літературним піонером своєї доби" [12, 33].

Українські літературознавці звернули свою увагу на поетичну спадщину Г. Лонгфелло вже у другій половині ХХ століття. Це засвідчують поодинокі публікації Р. Зорівчак, Л. Первомайського, Г. Устенка, В. Черкаського, І. Драча, О. Лучук. Значно ширше зацікавлення його творчим доробком спостерігається у часи незалежності нашої держави. Вагомий внесок у цьому напрямку здійснили Г. Кочур, О. Ніколенко, М. Стріха. Появляється низка досліджень, в яких автори розглядають перекладознавчий аспект питання (Л. Коломієць, Н. Куляса, Я. Кривонос, Т. Шмігер, Н. Шевчук, С. Швачко, І. Шама). Проте залишається чимале поле для подальших досліджень багатогранної творчості митця.

За американським поетом закріпилася однозначно висока оцінка. Звернення до його художньої спадщини зумовлене різними чинниками. Кінець ХІХ століття – це період інтенсивного поширення перекладу, саме тоді починали зароджуватися українсько-американські літературні взаємини. Література США була маловідомою для українського читача. Українських митців зацікавив фольклор аборигенів Америки, адже в основу багатьох їхніх творів покладено фольклорні першоджерела. Саме народна поезія давала можливість пізнати інші типи національного мислення, ментальності. У поезіях Лонгфелло виражені загальнолюдські істини, їх мова проста, природна і легка для перекладу.

Творче осмислення літературно-мистецької спадщини Г. Лонгфелло в Україні розпочалося з перекладів. Американська література була відносно молодою, тому необхідність вибірковості авторів у цей період поставала з особливою гостротою. Тим вагомішим є звернення українських перекладачів до поетичного доробку Г. Лонгфелло. Якщо в інших європейських країнах період активної перекладної рецепції тривав переважно у другій половині ХІХ – початку ХХ століття, то в Україні він має перманентний характер, починаючи з останніх десятиліть ХІХ століття.

Для української читацької громади Г. Лонгфелло відомий як автор не тільки "Пісні про Гайа-

вату” в декількох україномовних варіантах, а ще й численних інтерпретацій віршів. Українські перекладачі намагалися охопити різноманітні пласти поезії Лонгфелло, проте найбільш популярною виявилася всесвітньовідома “Стріла і пісня”. Лонгфелло так написав про свій вірш: «16 жовтня 1845 року. Перед богослужінням написав «Стрілу і пісню», яка прийшла мені на думку, коли я стояв, відвернувшись від вогню, і глянув на папір зі швидкістю стріли. Буквально імпровізація» [13, 234]. Цей романтичний вірш приваблює мелодійною структурою, він позбавлений вимушеної вишуканості і легко запам’ятовується. У ньому автор висловив свій погляд на роль і значення поезії у житті людини. Зміст «Стріли і пісні» відзначається багатозначністю прочитання: у першій строфі ліричний герой вистрілив стрілу у повітря, і вона впала на землю, у другій – він видихнув пісню в повітря, яка теж безслідно зникла, у третій строфі – стріла і пісня виступають у новій якості. Серед стилістичних особливостей вірша – синтаксичні повтори, анафора, асонанси, алітерація, внутрішні рими. Для можливості зіставлення англійського варіанту із україномовними версіями подамо оригінал:

The Arrow and the Song
I shot an arrow into the air,
It fell to earth, I knew not where;
For, so swiftly it flew, the sight
Could not follow it in its flight.
I breathed a song into the air,
It fell to earth, I knew not where;
For who has sight so keen and strong,
That it can follow the flight of song?
Long, long afterward, in an oak
I found the arrow, still unbroke;
And the song, from beginning to end,
I found again in the heart of a friend.

В Україні «Стріла і пісня» налічує 11 відомих нам інтерпретацій (П. Грабовський, В. Мисик, І. Коваленко, Н. Забіла, М. Василенко, В. Колодій, В. Кикоть, Н. Пасічник, В. Марач, Р. Боднар, а також анонімна інтерпретація). З’ясуємо, які особливості стилю і вірша Лонгфелло відображені в україномовних версіях, порівняємо рівень їх відображення різними інтерпретаторами, відтак простежимо, наскільки збережений баланс між інтенційністю двох горизонтів (автора і перекладача).

Переклад з точки зору літературознавства розглядається як порівняльна поетика двох мов з певними образними структурами. Тому нас буде цікавити, наскільки точно відтворена художньо-образна структура першотвору. Її елементи можуть розташовуватися на всіх рівнях мовної структури (фонологічний, ритмічний, лексичний, морфологічний, синтаксичний). Їх відтворення на тих же рівнях у перекладі уможливорює наближення іншомовного варіанту твору до його оригіналу. При цьому будемо враховувати функцію окремих елементів у взаємозв’язку із загальним контекстом твору.

Першим звернувся до «Стріли і пісні» П. Грабовський (третомне “Зібрання творів” поета, 1959 р.). Він із тонким художнім смаком підходить до процесу трансляції. Першочерговим завданням у процесі інтерпретування він вважає збереження змісту, ідейного спрямування, образності, звукової архітекtonіки, поетичних засобів. Меншу увагу перекладач звертає на систему рим, синтаксичні особливості. Так, не збережений синтаксичний повтор у другому рядку перших двох строф: англ. *It fell to earth – I knew not where.* – укр. *Полетіла, а куди?...Та й замовкла геть, а де?* Не відтворена анафора третьої строфи: *I found the arrow ..., I found the song...* . Перекладач посилює емоційне звучання вірша, змінюючи розповідну інтонацію окличними та питальними конструкціями. Позитивним моментом є те, що еквілінеарність по горизонталі майже не змінюється, на відміну від інших інтерпретацій, незважаючи на генетичну віддаленість мов. Цей переклад отримав високу оцінку перекладознавця Р. Зорівчак, яка називає його «дійсно досконалим» і вважає, що «навіть прискіпливий критик знайде в ньому небагато огріхів, як на переклад, якому вже вісімдесят» [3, 148].

Найбільший внесок у справу трансляції поезій американського митця зробив В. Мисик, переклавши п’ятнадцять його віршів. Результати його праці високо оцінює Н. Куляса: “В. Мисик відходить від копіювання іншомовного синтаксису, фразеології, пише по-українськи, на основі власного життєвого і поетичного досвіду, малюючи задану автором оригіналу картину” [4, 46]. Високий рівень відтворення оригіналу у Мисикових версіях відзначає і Р. Зорівчак. Слід додати, що у фонді В. Мисика Харківського літературного музею знаходиться його інтерпретація з

Лонгфелло російською мовою “Голландская картинка” (Вст. № 19273, РП 2771), два варіанти “Стріли і пісні” (Вст. №19272, РП 2770), перший з яких увійшов до двотомного зібрання творів поета (1983), а другий не друкувався; варіанти “Сільського коваля” із правками (Вст.№19274. РП 2772; Вст.№19275, РП 2773); фрагмент із вступу до “Пісні про Гайавату”, який був опублікований вже після смерті В. Мисика (“Всесвіт”, №7, 1987). У другому варіанті “Стріли і пісні” В. Мисик намагався удосконалити останню строфу, більше наблизитися до першотвору, зробити її більш милозвучною за допомогою алітерацій. Порівняймо

I варіант

I вийшла пісенька на яв:

Її у серце друг прийняв.

II варіант

I пісню, що я в світ послав,

До себе в серце друг прийняв.

В. Мисик демонструє перекладацький хист, дивовижне чуття слова, інтерпретатор не лише правильно зрозумів задум автора, але й успішно відтворив поетичну тканину оригіналу на усіх мовних рівнях. Спостерігається лише незначне стилістичне переосмислення внаслідок використання пестливих форм, властивих українській мові (*стрілочка, пісенька*).

Поєднання простоти вираження думки із філософською глибиною у «Стріли і пісні» було близьке художнім уподобанням поета, багаторічного політв'язня І. Коваленка. У його збірці “Джерело” (1999) знаходимо переклад цього вірша, виконаний 1975 року на Уралі під час ув'язнення. Він виявив високу трансляторську майстерність, максимально близько підійшов до першотвору, зберіг синтаксичну ідентичність двох перших строф, денотативне та конотативне значення лексем, звукове оформлення, систему римування. Це одна з найкращих, на нашу думку, інтерпретацій вірша Лонгфелло. Для аргументації нашого спостереження наведемо фрагменти:

Я вистрілив стрілу в блакить,

Не знав, куди вона летить, ...

Я пісню видихнув в блакить,

Не знав, куди вона летить,

У 1963 році Лонгфеллівський вірш переклала Н. Забіла (збірки “Співець”, 1972; “Три чверті віку. Поезії”, 1978). Для її стильової манери трансляції характерний максимальний рівень наближення до оригіналу, із збереженням образів, синтаксичних та евфонічних особливостей, суміжного римування. Для аргументації нашого спостереження зіставимо уривки:

Пустив стріду я в бідий світ,

Вона майнула – зник і слід!

Нема очей, які б змогли

Простежити політ стріди.

Алітерація звука [f] та асонанс звука [i] передаються за допомогою великої кількості асонансів ([и], [і], [о]) та алітерацій ([т], [л]), що створює більшу милозвучність у перекладному творі. Крім того, Н. Забіла підсилює емоційне звучання вірша, використовуючи окличні конструкції. Для неї характерне тонке проникнення у поетичну тканину першотвору, легкість і невимушеність вислову, відтворення смислових і ритмомелодійних особливостей.

“Стрілу і пісню” інтерпретував поет і прозаїк М. Василенко (збірка “Архітектура Планиди. Поезії. Вибране”, 2004). Він належав до кола людей, які чинили опір радянській системі, тому був ув'язнений з політичних причин, як і інші його концтабірні друзі – Г. Кочур, Д. Паламарчук, А. Хищенко, М. Хорунжий та інші. М. Василенко із вдячністю згадує про наставницькі уроки Г.Кочура у таборі: «Згодом мене прилучив до художнього перекладу, радив перекладати лише з оригіналу. Тоді за допомогою словника я переклав з англійської» [1]. М.Василенко дотримується перекладацької традиції Г.Кочура, сутність якої полягає у максимальному наближенні до першотексту. Він прагне зберегти зміст і дух, образну мову, версифікаційні та стильові особливості оригіналу. Проте і його версія має свої особливості: якщо в автора ліричний герой випускає стрілу в повітря, а потім видихає пісню, то у М.Василенка:

Прозумрила стріла моя

І зникла. Де? Не знаю я

Промчала пісенька моя

І зникла. Де? Не знаю я

Дещо дивним видається лексема «*прозумрила*», яка не зафіксована у словниках української мови і, очевидно, є неологізмом. Деякі лексеми опущені, які загалом не впливають на зміст дже-

рельного твору.

В. Колодій познайомив українського читача з віршем Лонгфелло у збірці “Братерство” (1985). Проте зіставлення цього перекладу з іншими інтерпретаціями показує, що транслятор тримається віддалено від автора, додає від себе відсутні у першотворі образи (“птиця”, “тривожне чекання”, “поема кохання”). Не збережені синтаксичні особливості, конкретизована спрямованість іменника «стріла», при цьому не враховане граматичне значення вжитого перед ним неозначеного артикля. Підсилена музичність звучання за допомогою великої кількості асонансів ([и], [о], [у], [а]):

Стрілу пустив з лука я – птицю неначе,
Куди полетіла вона – я не бачив,
Бо зір мій, печаллю думок оповитий,
Нестримного льоту не міг уловити.

Поетизація американського поета зацікавила і В. Кикотю – військового перекладача у країнах Африки, викладача у вузах Черкас. Він помістив українську версію у книзі “Промені самотності” (1998) поряд з англійською. Для його перекладацької манери характерні певні відхилення на лексичному рівні («сосна» замість «дуба»), введення додаткових образів («гори», «віти»), підсилення поетичності мови шляхом введення епітетів, гіперболи, відсутніх в оригіналі («широкеє», «прозоре», «стерши мільйон підшосів»), збереження синтаксичної ідентичності та евфонії. Це ілюструє наступний фрагмент:

Я видихнув пісню в повітря прозоре,
Не знав, куди зникла – у віти, чи в гори,
Бо хто ж і коли такий гострий зір мав,
Який би лет пісні так просто спіймав.

Н. Пасічник, перекладацький досвід якої охоплює 11 мов і лише з англійської 27 авторів, опублікувала україномовну «Стрілу і пісню» в авторській збірці “Вибране” (2003). Її інтерпретація позначена суб’єктивізмом, що проявляється у значному посиленні поетичності внаслідок додавання великої кількості епітетів («гостроока стріла», «розкохана пісня», «пропащий слід» й інші), метафор («мелодія грає на струнах скорботи», «обрубувати пісні крила»), порівнянь («мов спомин збіліла», «немовбито лезом стріли»). Рядки в перекладі вийшли занадто розширені, суміжне римування замінено на перехресне, втрачена синтаксична ідентичність окремих рядків. Відбуваються відхилення і у змістовому полі: з’являється тема кохання, політ стріли і пісні стає видимим («допоки летіла – стрілі я супутником був», «І поглядом пильним... я пісню торкав і обрубав пісні тій крила»). Бачимо і протиріччя у використанні чоловічого і жіночого родів (упродовж усього вірша вона пише від імені представника чоловічої статі, а наприкінці мелодія «у серці коханого грає на струнах скорботи»). Наведемо уривок:

Я в небо безкрає розкохану пісню пустив –
Цілунком торкнулась землі і мов спомин збіліла.
І поглядом пильним, немовбито лезом стріли
Я пісню торкав і обрубав пісні тій крила.

Привертає увагу високим рівнем майстерності інтерпретація В. Марача, поміщена в електронній мережі. Він дуже близько відтворив авторський твір, враховуючи всі елементи. Як і в оригіналі, тут плавно ллється оповідь:

Послав я пісню в даль безкраю,
Ї на землю впала, де – не знаю:
Хто б таку зіркість мати міг,
Щоб за польотом пісні встиг?

Лише один раз він вносить від себе метафору і робить це для того, щоб зберегти римування та компенсувати втрачені повтори в останній строфі

Пізніш, як ліс вже в снігу шубі

Крім цього, у перекладі використаний анжамбеман, який підкреслює довгий часовий проміжок перед тим, як герой знайшов і стрілу, і пісню. Це цілком вписується у загальну поетичну тканину, бо згадане явище, культивоване в романтизмі, характерне і для стилю Лонгфелло.

Р. Боднар, талановитий поет-лірик, лікар за фахом, здійснив інтерпретацію “Стріли і пісні” у м. Монастириська на Тернопільщині 1960 року (вона теж знаходиться в електронній мережі). Він транслює твір американського поета певною мірою віддалено. Повтори, паралелізми не збережені; конкретизований образ стріли за допомогою додаткових епітетних конструкцій («гостре вістря», «дзвінка сталь»), те ж саме з піснею («дзвінка і гостра»), введене її порівняння («як дуб розлога»). Одразу відомо, що випущена стріла «в віть дуба вп’ялась», хоча в оригіналі «вона впала на землю

– я не знав куди». Якщо в автора герой видихнув пісню в повітря, то у Р. Боднара вона «в серці залунала», а потім відразу «на землю впала»:

І пісня в серці залунала,

Така ж дзвінка і гостра теж,
І там в траву на землю впала,
Згубилась – зовсім не знайдеш.

Дрімив, знайшов стрілу я в дубі;

Суміжне римування змінено на перехресне, адекватно відтворені асонанси і алітерація, підсилена емоційна виразність шляхом використання окличної інтонації та трьох крапок.

Крім цього, у фонді М. Рильського під №10085 знаходиться рукопис анонімною інтерпретації «Стріли і пісні», датований 1961 роком. Із вказаної на конверті адреси дізнаємося, що лист із перекладом був відправлений до редакції «Вітчизни» на ім'я М. Рильського із селища Чехове Кримської області. Загалом ця версія виконана на досить високому художньому рівні, з адекватною збереженою образністю, змістом, мелодійністю. Транслятор майстерно відтворив ефонічну особливість першотвору – алітерацію, асонанси, які підсилюються точними, суміжними римами. Ось як звучить перша строфа поезії

Пустив я стрілу раз угору отак,

Та де вона впала – не знав я ніяк:

Такий був прудкий її гін, її літ,

Що зір не потрапив за нею услід.

Алітерований звук [f] передає звук польоту, асонанс звука [i] створює відчуття уривчастості, невловимості польоту стріли. У перекладній версії асонанс звука [y] наче імітує лет стріли, асонанс [a] та алітерація [н] підкреслює віддаленість, недосяжність, невідомість місця знаходження стріли. Алітерація звука [т] передає стрімкість її польоту, проривний звук [в] – падіння стріли. Проте недостатню увагу звернено на синтаксичне оформлення трансформованого вірша, інтерпретація другої строфи дещо віддалена. З огляду на те, що ця версія не була опублікована, подаємо її в повній формі:

Я пісню пустив, як той подих з грудей;

Не знав, чи літа ще, чи то вже в людей;

Та в кого душа бо чутка є – ота,

Що знати те може, де пісня літа?

Вже згодом, не скоро уздрів я: стріла

У дуб віковичний вп'ялася була,

А пісню, всю чисто як є, до кінця,

Знайшов я у дружньому серці співця.

Окремо варто згадати і про російськомовний переклад вірша Лонгфелло, виконаний [українським ученим-літературознавцем](#) та [перекладознавцем](#), [письменницею](#) і [перекладачем](#) М. Новиковою. В Україні «Стрілу і пісню» не лише перекладали, її слова були покладені на музику (романс Ю. Рожавської, інструментальний твір Д. Губ'яка).

Як бачимо, в активній українській перекладній рецепції поетичної спадщини Г. Лонгфелло вирізняється невеличкий, проте найбільш популярний за кількістю інтерпретацій вірш «Стріла і пісня». Аналіз відтворення елементів його художньо-образної структури в україномовних трансформаціях дозволяє стверджувати, що кожен з перекладачів намагався наблизитися до першотвору, але рівень наближення виявився неоднаковим відповідно до того, наскільки вони керувалися принципами адекватного перекладу. Адже у процесі осмислення іншомовних творів мистецтва перед перекладачем постає особливо важливе завдання: не лише правильно зрозуміти, але й правильно відтворити на мовному рівні авторський задум. І тут важливо зберегти саме той зміст і форму, які обрав автор, і звести до мінімуму вплив усіх інших чинників. Для досягнення адекватності перекладу потрібно брати до уваги усі елементи мовної структури, а відтак особливості поетичної мови – образність, експресивність, виразність, емоційність, індивідуалізацію тощо.

Численна кількість україномовних версій «Стріли і пісні» сприяє популяризації Г. Лонгфелло в українському літературному просторі. Кожна з них становить самостійну цінність, її транслятори виявили індивідуальну перекладну манеру. Проведене текстуальне спостереження дає змогу градаційно розташувати переклади за рівнем відтворення авторського стилю. Художньо досконалішими можна назвати інтерпретації І. Коваленка, Н. Забіли, В. Мисика, В. Марача. Незначні відхилення від джерельного твору спостерігаються у В. Кикотя, П. Грабовського, М. Васи-

ленка, анонімній інтерпретації. Віддалено від вірша Лонгфелло тримаються Р. Боднар, В. Колодій, Н. Пасічник. Для дослідника цікавим буде вивчення й інших перекладних творів американського митця.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Василенко М.О. Довга дорога з тунелю. Парнас у Заполярї. – Режим доступу: <http://krai.lib.kherson.ua/vasilenko-parnas-u-zapolyari.htm>.
2. Грабовський П. Зібрання творів у трьох томах / П. Грабовський. – К.: Вид-во АН Укр. РСР, 1959 –Т. 1. – 1959. – 687 с.
3. Зорівчак Р. Генрі Лонгфелло українською мовою / Р. Зорівчак // Всесвіт. – 1982. – №3. – С. 148-149.
4. Куляса Н. Василь Мисик – перекладач поезії Г. Лонгфелло / Н. Куляса // Слово і час. – 2000. – №12. – С. 42-46.
5. Лонгфелло Г. У. Псалом життя. Стріла і пісня. / Г. Лонгфелло; [пер. з англ. В. Кикоть]. // Кикоть В. Промені самотності. – Черкаси: Сіяч, 1998. – С. 81-83.
6. Лонгфелло Г. Стріла і пісня. / Г. Лонгфелло; [пер. з англ. Р. Боднар]. –Режим доступу: <http://maysterni.com/publication.php?id=34359>.
7. Лонгфелло Г. Стріла і пісня. / Г. Лонгфелло // Іван Коваленко. Джерело: поезії. – К.: Освіта, 1999. – С. 259.
8. Лонгфелло Генрі. Стріла і пісня. / Генрі Лонгфелло // Василь Колодій. Братерство. – Львів: Каменяр, 1985. – С. 39.
9. Лонгфелло Г. Стріла і пісня. / Г. Лонгфелло; [пер. з англ. В. Марач]. – Режим доступу: <http://maysterni.com/publication.php?id=16427>
10. Лонгфелло Г. Стріла і пісня. / Г. Лонгфелло; [пер. з англ. Н. Пасічник]. –Режим доступу: <http://maysterni.com/ukrart/bibliol/pasichnuk3.html>.
11. 11. Лонгфелло Г. Excelsior. Сон невільника. Псалом життю: [пер. з англ. М. Пилинський] Стріла і пісня: [пер. з англ. Н. Забіла]; Смеркається; крила ночі...[пер. з англ. Г. Кочур] / Г. Лонгфелло. – Співець. – К.: Веселка, 1972. – С. 178-182.
12. 12. Филипович К. Г. В. Лонгфелло. Літературний піонер своєї доби / К. Филипович // Лонгфелло Генрі. Пісня про Гаявату; [пер. з англ. О. Соловей]. – Канада, Вінніпег: Видав. спілка “Тризуб”, 1965. – С. 33-40.
13. The Poetical Works of Henry Wadsworth Longfellow, with Bibliographical and Critical Notes, Riverside Edition (Boston and New York: Houghton, Mifflin, 1890), I. – 348 p.
14. Архівні матеріали
15. Лонгфелло Г. Стріла і пісня: [пер. з англ. В. Мисика]; 2 варіанти // Харківський літературний музей. – Вст. №19272. – РП 2770.
16. Переклади з Гете та Лонгфелло. Рукопис [1961 р.] // Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України у Києві. – Ф. 137, од. зб. 10085. – 2 арк.
- 17.

УДК 82.091 + 821.112.2

*Богдан Чуловський, доцент,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

ДОСВІД НІМЕЦЬКОГО ГЕЛЬДЕРЛІНОЗНАВСТВА В РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОСТОРИ

У статті аналізується вплив німецького гельдерлінознавства на розвиток російсько-української літературно-критичної думки, зокрема роль літературної рецепції класика німецької літератури в російсько-українському літературознавстві.

Ключові слова: гельдерлінознавство, літературна рецепція, рецептивний горизонт.

В статье анализируется влияние немецкого гельдерлиноведения на развитие русско-украинской литературно-критической мысли, в частности роль литературной рецепции классика немецкой литературы в российско-украинском литературоведении.

Ключевые слова: гельдерлиноведение, литературная рецепция, рецептивный горизонт.

The article analyzes the impact of German Helderlin studies the development of Russian-Ukrainian literary critical thought, in particular the role of literary reception of the classic of German literature in the Russian-Ukrainian literary studies.

Keywords: Helderlin studies, literary reception, receptive horizon.

Зацікавлення творчою спадщиною німецького письменника Йоганна Крістіана Фрідріха Гельдерліна (20.03.1770—7.06.1843) у світі зростає від року до року. Насамперед – на його батьківщині. Про це свідчить величезна бібліографія та урізноманітнення жанрів праць про нього як особу й митця, про сприймання творів Гельдерліна новими поколіннями німців і поза межами Німеччини. При наявності повного критичного видання його спадщини (т.зв. Велике штутгартське видання) і спеціального щорічника («Hölderlin-Jahrbuch»), на сторінках якого вже з'явилося чимало документів про епоху і життя Гельдерліна, виникають сприятливі умови для створення нових оригінальних досліджень у галузі гельдерлінознавства. Складається враження, що в тих регіонах Німеччини, з якими пов'язаний життєпис письменника складної долі, нові покоління його нащадків укладають свої путівники до цієї сфери знань, відповідаючи на запити ювілеїв письменника. Так, наприклад, до 150-річчя з дня смерті літератора вийшла в Тюбінгені праця Ульріха Гайєра (U. Geier) під назвою «Hölderlin: eine Einführung» («Гельдерлін: вступ») (1994). Поряд з ґрунтовними дослідженнями окремих аспектів творчості Гельдерліна, навіть поодиноких творів, не бракує традиційних синтезованих нарисів історико-літературного характеру. Типовою в цьому плані є монографія Рудольфа Трайхлера (R. Treichler) «Friedrich Hölderlin: Leben und Dichtung — Krankheit und Schicksal» («Фрідріх Гельдерлін: життя і творчість — хвороба і доля») (Штутгарт, 1987).

Прагнення представити сучасним читачам в єдності постать, характер і творчість цього письменника породжує нові біографічно-художні твори про нього. Маємо на увазі драму Петера Вайса «Hölderlin» (1971) та однойменний роман Петера Гертлінга (1976). Вони продовжують традицію, започатковану Стефаном Цвайгом 1925 року, коли той опублікував трилогію «Der Kampf mit dem Dämon», перша частина якої присвячена Фрідріху Гельдерліну [294, 97-206].

У Німеччині постійно зростає кількість праць рецептивного характеру, в яких простежується сприймання творів Гельдерліна поза Німеччиною (аж у Китаї) чи їх відлуння в німецькій літературі новітніх часів. Розмірковування про відношення спадщини Гельдерліна до сучасності є в різних працях. Характерний приклад — розділ «Між модернізмом і постмодернізмом» у монографії Г. Боте (Bothe H. Hölderlin zur Einführung, 1994) («До питання про вступ до Гельдерліна») [323, 167-176]. Різні аспекти цієї проблеми подані в колективному дослідженні під керівництвом Ульріха Гайєра «Hölderlin und die Moderne: eine Bestandsaufnahme» («Гельдерлін і сучасність: ракурс

сприймання» (Тюбінген, 1995).

Ретроспективний погляд на цей величезний доробок з позиції сучасного українця виявляє на кількісному (бібліографічному і жанрово-тематологічному) рівнях несумірність конусоподібної форми. Дуже широка основа цього конуса, яка вертикально сягає ледь не до вершини цієї моделі, — це німецькомовні різножанрові і різнотематичні праці. Далі цей уявний конус доповнюють російськомовні дослідження і коментарі (відсотків два від німецьких), а на цьому тлі виділяється брунька україномовного дискурсу з приводу спадщини цього митця та його місця в історії зарубіжної літератури. Слов'янські автори, володіючи німецькою мовою, читають німецького письменника в оригіналі, але у своїх рефлексіях та інтерпретаціях спираються переважно на переклади і поодинокі історико-літературні дослідження. При цьому спостерігаємо стійку тенденцію: українські автори посилаються на російських і лише зрідка на німецьких; російські автори — на своїх вітчизняних попередників і, більшою мірою, на німецькомовні джерела. Тому, щоб виявити своєрідність україномовної рецепції Гельдерліна, конче необхідно хоча б засигналізувати таке подвійне заломлення німецьких джерел, зафіксувавши спільні для росіян та українців ідеї, заломлені названим несумірним історико-літературним контекстом.

Згадка про наростаючу лавину німецькомовного (Німеччина, Австрія, Швейцарія) гелдерлінознавства — обов'язковий компонент будь-якої примітної праці про цього митця як у Росії, так і в Україні. Типовий приклад знаходимо в передмові А. Луначарського до російського перекладу драми «Смерть Емпедокла» (1931). Нарком освіти, письменник тоді писав: «У той час, як у Німеччині буйно розцвітав експресіонізм, Гельдерліна піднесли на вершину кращих поетів цієї країни. Його проголосили мудрецем і пророком. Тепер цю перебільшену оцінку дещо знизили, але Гельдерлін залишився майже для кожного освіченого німця серед десяти-дванадцяти геніїв нації. Про нього виникла воістину гігантська література, в якій його творчість розглядається з філософської і культурно-історичної, формально-літературної і психологічної точок зору» [2, 157]. Автор знав ситуацію, бо ще 1929 року в доповіді «Соціологічні і патологічні фактори в історії мистецтва» чимало місця відвів для Гельдерліна.

Якщо А. Луначарський, не називаючи авторів німецькомовних праць, спеціально наголосив на основних напрямках тодішнього гелдерлінознавства, то через 37 років О. Дейч у першому виданні монографії «Судьби поетів. Гельдерлін. Клейст. Гейне», перерахувавши останні на той час праці німецьких учених, що вийшли друком у 1955-1963 рр., зауважував: «Радянське літературознавство щойно береться за серйозне вивчення багатогранної творчості Гельдерліна та його трагічної долі. Біля витоків цього вивчення стоять праці А. Луначарського, за підтримки якого була видана трагедія «Смерть Емпедокла» в перекладі Я. Голосовкера» [1, 13]. Сам же О. Дейч у своєму нарисі цитував німецькомовні праці, що постали давно і були поворотними у становленні гелдерлінознавства: В. Вайблінгера (Waiblinger W. Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn, 1830); Н. фон Геллінграта (N. von Hellingrath. Hölderlin – Vermächtnis, 1914, друге видання 1936 року); С. Цвайга (Zweig S. Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin. Kleist. Nietzsche, 1925, в Росії перекладена 1932 р.).

Незважаючи на те, що між виступами А. Луначарського та О. Дейча існує велика часова дистанція, все-таки ретроспективний пунктир, що окреслював потрібний контекст, у Дейча такий же. «Після першої світової війни, — писав О. Дейч 1967 року, — експресіоністи, переосмислюючи чимало цінностей старої довоєнної Європи, звернулися до етичних аспектів поезії Гельдерліна і втворювали справжній культ цього поета, котрий лише принагідно згадувався у багатьох курсах німецької літератури. Значну роль у відродженні поезії Гельдерліна, її тлумаченні і пропаганді відіграв німецький поет і вчений Норберт фон Геллінграт (1888-1916), що загинув у 28 років під час першої світової війни під Верденом» [1, 13]. Отже, маємо однакову парадигму мислення з ледь зміненим контекстом історико-літературних фактів, що творять подвійний шар (російський і німецький) рецептивного горизонту.

Ще через 20 років типова парадигма пояснення перипетій входження Ф. Гельдерліна у свідомість нащадків постане в українському контексті. Д. Наливайко дещо змінить німецьку ретроспекцію та ідеологічні акценти. «Зла доля довго переслідувала Гельдерліна, — писатиме він 1978 року, — й після його смерті, і ближчі покоління майже повністю забули його. Якщо історики літератури в минулому столітті й згадували його ім'я, то тільки в переліку імен другорядних поетів або ж як приклад митця, що розминувся зі своєю епохою. Правда, траплялися й винятки, інколи лунали й голоси палкого захоплення поезією Гельдерліна, але тривалий час вони не могли розвіяти цвинтарної тиші. Один із цих голосів належав Г. Гервегу, видатному поетові німецької революції 1848 року, який перебував у дружніх стосунках з К. Марксом. «Гельдерлін! — схвально писав Гервег. — Тільки згадаю про нього, а вже здригається моє серце. Гельдерлін! Поет моєї мо-

лодості, перед яким німці у великому боргу, оскільки загинув він з їхньої вини. Із жалюгідних умов нашого життя, ще не спізнавши всієї міри нашої ганьби, врятувався він втечею в святу ніч безумства,— той, хто був покликаний йти попереду і співати нам пісні боротьби...» [3, 179-180]. Український знавець історії німецької літератури відзначив далі заслуги у «відкритті» Гельдерліна для ХХ століття і Р. М. Рільке, і Т. Манна, і М. Гайдегера, і Й. Бехера, хоча не уник (70-ті ж роки ХХ століття) ритуального осуду новітніх німецьких підходів до реінтерпретації творчості Гельдерліна, мовляв, «всі ці тлумачення зрештою не що інше, як містифікації особистості й творчості Гельдерліна, що не мають нічого спільного з реальним поетом, з дійсним змістом і характером його творчості» [3, 180].

Як бачимо, німецький рецептивний горизонт виступає тлом міркувань Д. Наливайка, яке вже складається з трьох шарів (німецький, російський, український), бо далі український історик зарубіжної літератури солідарно посилався на російських дослідників Н. Берковського, А. Луначарського, Я. Голосовкера, Б. Реїзова, К. Протасову, намагаючись відверто полемізувати з німцями й уточнювати слушні думки росіян, виразно артикулюючи власний погляд на проблему «хибної», «вульгарної» актуалізації класичних творів. Проілюструємо цю особливість історико-літературного дискурсу Наливайка одним його твердженням. **«Аж ніяк не замикаючи зміст і значення поезій Гельдерліна в рамки його історичної епохи, марксистське літературознавство разом з тим справедливо наголошує, що її не зрозуміти поза цією буремною переломною епохою. Епохою, центром якої є французька буржуазна революція 1789-1794 рр. з її могутнім впливом на всі сфери життя тогочасної Європи — життя соціального, політичного, ідеологічного, художнього. Про цю пов'язаність світогляду й творчості поета з найвидатнішою подією його доби писав уже А.В. Луначарський, якого з повним правом можна вважати зачинателем вивчення Гельдерліна в радянській науці. Проте слід зазначити й те, що ця пов'язаність була далеко не пряма й не однозначна, що в творчості Гельдерліна дається взнаки й відома складність романтичної реакції на французьку буржуазну революцію, реакції, в якій початковий ентузіазм дедалі більше поступався місцем тривозі й розчаруванню»** [3, 180]. Підкреслені обмовки, застереження, обмеження і т.п. — дуже симптоматичні. Тут же варто звернути увагу на те, що в ті ж 70-ті роки ХХ століття в Україні визрівала інша якість літературної рецепції Гельдерліна, стимульована одночасно як матеріалом німецькомовної культури, так і українським соціополітичним середовищем. Суб'єктами такої літературної рецепції були українські шістдесятники-дисиденти, які знали німецьку мову і контактували з громадянами ФРН. Про це свідчать, зокрема, листи Василя Стуса з в'язниці та із заслання. Так, у листі до Анни-Галі Горбач від 12.04.1977 р. Стус писав: «Дякую за антологію німецької лірики. Я вже писав Вам попередньо, що дуже волів би мати українське Святе Письмо. Окрім того, мені дуже ходять про сонети й елегії Рільке з коментарем (були такі видання у Вас — три чи чотири автори коментували їх). Звичайно ж, новітня німецька поезія (бо я не знаю ні Тракля, ні Бенна, ні Бахман, ні Целяна до пуття — а знаю окремі вірші) мене цікавить персоналіями. Нарешті — багатюща філософська школа — Яспер, Клагес, «Holzwege» Heidegger'a (він же про Рільке і Гельдерліна писав чимало)» [4, кн. 2.— С.105].

Зацікавившись через М. Гайдегера і Р.М. Рільке поезією Гельдерліна, Стус розшукував його твори і при тім міркував про особливості сприймання його поетичного світу. В листі до В. Дідківського від 24.10.1978 р. він писав: «Коли маєш двотомового Гельдерліна, прошу обіцяти мені позичку [...]. Маю книгу М. Heidegger'a про нього. Але вхопити дух його новочасний — ніяк не можу з якого десятка знаних мені віршів. Може, це знак моєї певної нехоті до романтиків певного типу? Не знаю. Чи, може, до 40 р. звужується здатність збагнути інших?» [там само, 156]. В. Стус, як засвідчують М. Коцюбинська [4, II, 237], а також тексти його листів і віршів, знав філософію екзистенціалізму, був близьким до неї за своїм світовідчуттям, котре постійно живило його літературно-критичний дискурс. І серед глибинних факторів, які формували той дискурс, було постійне зіставлення явищ української літератури з текстами улюблених німецькомовних митців. Ось характерний приклад: «Оце читаю теперішні поетичні тексти,— писав Стус у листі до рідних від 4.11.1984 р.— усіх цих павличок і скирд — і стає дивно: як можна так формалізуватися! Цікавіші рядки у Бажана (Павличко надрукував посмертну збірку), але й Бажан — як не надолужував свій світ останніми десятиліттями (італійці, Рільке, Гельдерлін, Целян, Гете), але так і лишився холодно-барочним. Сказати б, аристократизму рядка йому додалось не дуже. Усе це давній стиль, давня стилістика, перегорілий попіл, не-вогонь. Власне, який вогонь у 80 років? А що решта наша — порівняно з Бажаном?» [4, I, 475]. Отже, Бажан зіставляється із зарубіжними письменниками, передусім — німецькомовними, яких він перекладав, а вже на такому тлі сприймаються й оцінюються сучасні Стусові українські поети, враховується при тім тип емоційної вразливості поетів, який пов'язується з віком людини, хоча Стус усвідомлював гіпотетичність такого зв'язку.

У наведених вище прикладах, що ґрунтуються на однотипній аналітико-оцінній парадигмі, вбачається діяння обидвох «ключів» — механізмів опосередкованої літературної рецепції особистості і творчості Ф. Гельдерліна. А в їх осередді — неоднаково представлені питома вага німецької традиції, досвід німецькомовного гелдерлінознавства, яке презентує світові свої здобутки різними мовами, за участю міжнародної видавничої кооперації.

Монографічні праці про Ф. Гельдерліна, які представлені в нашій бібліографії, укладеної за матеріалами Баварської бібліотеки, сягають сотні. І вийшли вони у світ здебільшого за останні тридцять років. Частотність і хронологію публікацій демонструє така таблиця:

Роки	1956– 1969	1970–1980	1981–1990	1991–2001
Кількість книг і сторінок				
Кількість книг	6	4	27	54
Середній обсяг однієї книги у сторінках	187	213	331	306

Підкреслимо, що з 54 книжок останньої декади ХХ століття 23 книги мали обсяг понад 300 сторінок, зокрема і 532, 542, 596, 606, 715, 857 сторінок.

Ці дослідження стосувалися сімейного середовища і нащадків родини Гельдерліна, його біографії (особливо інтимного життя і хвороби); філософських поглядів і стосунків з філософами; ставлення письменника до релігії, зокрема до пантеїзму і християнства; характеристики жанрово-композиційних особливостей поезії, прози і драматургії, поезики та індивідуального стилю; місця письменника в літературному процесі, а також впливу спадщини німецького класика на європейський модернізм і навіть постмодернізм. Крім уже згаданого Норберта фон Геллінґрата, який першим систематизував спадщину Гельдерліна і заклав основи гелдерлінознавства, в Німеччині до його розбудови прислужилися Фрідріх Байснер і Адольф Бекк, під керівництвом яких вийшло 1943 року в Штутгарті Зібрання творів письменника (*Grosse Stuttgarter Ausgabe*), а через рік — Вибрані твори (*Kleine Stuttgarter Ausgabe*). Хроніку життя і творчості Ф. Гельдерліна (*Hölderlin. Eine Chronik in Text und Bild*) видали 1970 року у Франкфурті-на-Майні Адольф Бекк і Пауль Раабе. Значний внесок у німецьке гелдерлінознавство зробили Беда Аллерман (праця «*Hölderlin und Heidegger*», 1956), П'єр Бертю (підсумкове дослідження «*Friedrich Hölderlin*», 1981), Ульріх Гойзерман («*Friedensfeier: eine Einführung in Hölderlins Christushymnen*», 1959) та багато інших. Однак важко нині переоцінити значення праць Мартіна Гайдеггера та Ганса-Георга Гадамера, які не тільки заклали філософські основи адекватної щодо суті художнього світу Гельдерліна герменевтики, а й переконливо розкрили своєрідність його поезики, її відношення до античності, до мінливої сучасності і до майбутнього. Вони радикально впливали на поглиблення літературної рецепції художнього світу Гельдерліна в Німеччині, а їх праці, перекладені російською та українською мовами, ставали факторами культури росіян та українців і сприяли трансформації естетичної свідомості нового покоління літераторів з посткомуністичного простору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дейч А.И. Судьбы поэтов: Гельдерлин. Клейст. Гейне. Изд. 3. — М.: Худож. литература, 1987. — 588 с.
2. Луначарский А.В. Собрание сочинений: В 8-ми томах. — Т. 6. Западноевропейская литература. — М.: Художественная литература, 1965. — 693 с.
3. Наливайко Д. Світлий геній Гельдерліна // Всесвіт. — 1978. — № 9. — С. 179–187.
4. Стус В. Твори: У чотирьох томах, шести книгах. — Львів: Просвіта, 1997. — Т. 6 (додатковий). — Книга I. — 245 с.; Книга II. — 262 с.
5. Bertaux P. Friedrich Hölderlin. — Aufl. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. — 726 S.
6. Bothe H. Hölderlin zur Einführung. — Hamburg: Junius, 1994. — 203 S.
7. Heidegger M. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. — 4., erw. Aufl. — Frankfurt am Main: Klostermann, 1971. — 192 S.
8. Heidegger, Nietzsche, Hölderlin: Gegenströmungen / vorgelegt von Andreas Munz, 1994. — IV, 368 S.
9. Treichler R. Friedrich Hölderlin: Leben u. Dichtung. Krankheit u. Schicksal. — Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1987. — 248 S.

УДК 821.161.2+821.111]-3.091

*ДАРІЯ ХОХЕЛЬ, аспірантка,
Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка*

ГІПЕРБАТОННІ ЕПІТЕТНІ СТРУКТУРИ В РОМАНІ Г. ПАГУТЯК «СЛУГА З ДОБРОМИЛЯ» ТА КНИЗІ С. КЛАРК «МІСТЕР НОРРЕЛЛ»

У статті розглядаються роль і функції гіпербатонних епітетних структур у текстах, аналізується характер смислових зміщень, які є результатом такої організації структури.

Ключові слова: гіпербатон, епітетна структура, інверсія, С. Кларк, означення, означуване, Г. Пагутяк.

В статье рассматриваются роль и функции гипербатонных эпитетных структур в текстах, анализируется характер смысловых смещений, которые являются результатом такой организации структуры.

Ключевые слова: гипербатон, эпитетная структура, инверсия, С. Кларк, означуемое, означаемое, Г. Пагутяк.

Role and functions of hyperbaton epithet structures in the texts are considered in the article. The character of semantic transpositions that result from such structure organization is analysed.

Key words: definition, defined component, epithet structure, hyperbaton, inversion, S. Clarke, H. Pagutiak.

Дослідження формальних та структурно-синтаксичних особливостей епітета з різних точок зору здійснювали О. Потебня [8], І. Гальперін [2], Л. Турсунова [9], Т. Онопрієнко [6], В. Москвін [4] та ін. Ці вчені розглядали численні типи епітета за різними параметрами: відповідно до частин мови, якими виражено означення й означуване, синтаксичних та кількісних особливостей означення тощо. Але саме відсутність єдиних принципів класифікації є, на нашу думку, основною проблемою. Зокрема, не приділялася належна увага таким архітектонічним особливостям епітета, які мають яскраві ознаки фігуральності, що надає епітетним структурам додаткової естетичної значущості та акцентованості в тексті. Ці зміщення доцільно аналізувати, оскільки епітетна структура розглядається в епітетології як троп і як фігура.

Метою статті є аналіз ролі та функцій в тексті гіпербатонних епітетних структур. Власне, в їх основі лежить гіпербатон — мовна фігура, для якої характерні зміни в прямому порядку слів [11, с. 119]. Гіпербатон є складною фігурою з великою кількістю варіацій, зокрема покомпонентною інверсією окремих частин структури [11, с. 119], наявністю між означуваним і означенням вставної чи вставленої конструкції, позиційне відокремлення граматично пов'язаних слів, яке може призводити до двозначності в трактуванні семантичних зв'язків (особливо актуально для аналітичних мов, де зв'язки в реченні визначаються в першу чергу місцем слів) [15]. В. Москвін зазначає, що гіпербатон використовується регулярно в формуванні епітетних структур, визначаючи його наступним чином: «фігура акцентування, що полягає в роз'єднанні пов'язаних за змістом слів, часто в поєднанні з інверсією та виносом одного зі слів у сильну позицію фрази... Видом цього прийому є затримка епітета» [4, с. 3].

Роль і функції означеної фігури в тексті досліджував Е. Ейїх і дійшов висновку: гіпербатон «створює екзотичний та дещо архаїчний тон» [13, с. 596]. На думку Дж. Горнлла гіпербатон увиразнює образи, які засновані на змішанні, парадоксі [14, с. 316]. У прозі метрична функція гіпербатона відходить на другий план; його використання визначається акцентуацією структур. Щодо функціонування гіпербатона в прозовому тексті Е. Егеберг висловлюється наступним чи-

ном: «Подібне поводження з мовою утруднює, гальмує читання, примушує читача звертати увагу на саму манеру оповіді, а не тільки на її предмет» [10, с. 34]. Тобто гіпербатон у прозовому тексті дозволяє позиційно акцентувати епітетну структуру та привернути до неї увагу завдяки складності її сприйняття.

У романі «Слуга з Добромиля» єдиною характеристикою прийомної матері Слуги з Добромиля є епітетна структура «*доросла жінка і, здавалось, мудра*» [7, с. 98]. Епітетна структура деталізує не лише образ жінки, а й характеризує ставлення до неї персонажа-оповідача, що підкреслюється модальністю непевності «здавалось». Таким чином, використання гіпербатону створює різносторонність сприйняття епітетної структури в тексті, надає їй певної іронічності.

У наведеному зразку за умови відсутності інверсії та включення до рамки структури модального компоненту семантика відчутно змінюється. «Доросла і, здавалось, мудра жінка» ставить під основний логічний наголос перше означення «доросла», яке не сполучається з дієсловом, що йому передує. Отже, епітет «мудра» не виділяється, і тоді порушується логіка побудови наступної епітетної структури: «*той, хто боїться любити, щоб не втратити, не є мудрим*» [7, с. 98]. Отже, від особливостей архітектонічного поєднання компонентів епітетної структури залежить не лише її семантика, а й контекст.

Оцінна епітетна структура «*дрібна справа і, властиво, не варта уваги*» [7, с. 247] характеризує подорож до родини страченого через протистояння давніх сил Золотої Бджоли та Золотого Дракона ченця. Для майже вічного Слуги з Добромиля смерть людини не є трагедією, але водночас епітетна структура просякнута іронією — ця «дрібна» і «не варта уваги» справа займає всі його думки. Тобто описується не лише власне виражене означуваним явище, а й ставлення до нього персонажа-оповідача, що додає суттєву рису до портрету останнього.

В основі епітетної структури «*якийсь неписаний закон, навіть не вимовлений*» [7, с. 279] лежить поєднання постійного й оказіонального епітетів, які стосуються одного означуваного. Перше означення «*неписаний закон*» є постійним, а друге «*навіть не вимовлений*» є оказіональним. Так останнє означення акцентується завдяки його позиційним особливостям, воно не втрачає зв'язку зі словом «якийсь», яке посилює внутрішню єдність епітетної структури, але виокремлюється інверсією другого компоненту.

Ці епітетні структури будуються за одним із варіантів гіпербатону — покомпонентною інверсією, яка являє собою таке позиційне рішення епітетної структури, за якого відділення одного з означень і його перенесення в позицію після означуваного створює умовну двоспрямовану арку з означень, яка охоплює означуване. Семантичні відносини в такій конструкції виглядають наступним чином:

Особливої уваги це архітектонічне рішення набуває в парних епітетах, оскільки вони мають найміцніший серед усіх дистрибутивних моделей зв'язок між означуваними. Парна семантична валентність означень, які характеризують означуване в різних площинах, але одночасно взаємодоповнюються, зазвичай спрямована взаємно й об'єднує їх в єдиний образ.

Парний епітет з покомпонентною інверсією має внутрішнє тяжіння до протиріччя. Головний логічний наголос припадає на епітет у постпозиції. Таким чином виникає суттєве зміщення акцентуації означень, яке призводить до того, що епітет у сильній позиції сприймається як важливіша характеристика.

Означуване в уривку «*такі криваві руки, до того ж підступні*» [7, с. 222] є синекдохой, яка вказує на князя Романа Мстиславовича. Тобто епітетна структура характеризує образ історичного діяча в тексті. Цій стислій образній характеристиці передує опис злочинів, які Слуга з Добромиля приписує князю. Перше означення в епітетній структурі «*криваві*» узагальнює цей перелік страт, а друге означення, яке завдяки покомпонентній інверсії знаходиться після означуваного, додає нову інформацію «підступні». Отже, його позиційне наголошення викликане не стільки важливістю характеристики, скільки її новизною, що вирізняє епітетну структуру серед інших цього типу, виявлених нами в «Слузі з Добромиля».

У книзі «Містер Норрелл» також присутній ряд парних гіпербатонних епітетних структур,

зокрема наступна: «*a grey sort of light and not at all cheerful*» [12, с. 11] характеризує атмосферу в житлі мага містера Норрелла. Структура знаходиться в кінці речення, що посилює наголос на другому епітеті. Значення гіпербатона посилюється тим, що компонент «*not at all cheerful*» містить категоричне заперечення, яке за логікою мови ставиться на початку фрази. Означуване «*sort of light*» передбачає акумульовану точну «типову» характеристику, яка відрізняє саме цей «вид світла» від усіх інших, що лише посилює образну значимість відділеного означення.

Щодо особливостей ролі епітета в постпозиції загалом Л. Турсунова зазначає наступне: «Постановка прикметника після означуваного слова притягує до нього особу увагу; таким чином, акцентується його значення. Зберігаючи свою атрибутивну функцію, прикметник у постпозиції водночас набуває відтінку предикативності» [9, с. 77]. Вона також стверджує, що завдяки цій зміні характеру зображення розширюються стилістичні можливості означуваного в постпозиції, що власне відбувається в наведеній вище структурі.

Епітетна структура «*a single gentleman and not rich*» [12, с. 6] характеризує соціальний статус містера Сегундуса. Її позиція у вставному підрядному реченні причини визначає її роль в тексті — епітетна структура компактно створює соціальний образ персонажа, який обумовлює його поведінку та його суспільну позицію.

Епітетна структура «*a great nose (quite sharp at the end)*» [12, с. 81] вирізняється графічним оформленням інверсії. У такому випадку інверсоване означення «*(quite sharp at the end)*» поміщене в круглі дужки, що дозволяє розглядати його двояко — як частину парного епітета та уточнення. Така композиція частково визначена складною семантичною структурою речення з великим переліком. Проте завдяки специфіці графічного оформлення інверсоване означення набуває значущості, притягує увагу читача, підпадає під логічний наголос.

Отже, в двох парних гіпербатонних епітетних структурах з «Слуги з Добромиля» присутній відокремлений компонент, який стосується другого означення і надає структурі додаткової модальності. У тексті «Містера Норрелла» таких зразків нами не виявлено, але у двох парних гіпербатонних епітетних структурах інверсоване означення включає заперечення, яке не спрямоване на перше означення.

У досліджуваних текстах присутня лише одна епітетна структура, в основі якої лежить гіпербатон, що відповідає типу епітетних вилок в українському тексті та жодної в англійському. Фрагмент «*не звичайна студня, а соляна*» [7, с. 258] є варіантом традиційної казкової структури «не звичайна річ, а чарівна\золота». Таке перенесення форми сприяє алюзивному зв'язку з традиційним лексичним наповненням, тому означення «чарівна» асоціюється з означенням «соляна». У художньому світі роману соляні шахти є чарівними — сіль із них допомагає зберігати пам'ять і згадувати забуте: «Знає, що від нестачі солі чоловік дуріє і кров його кипить». Ця епітетна структура служить для створення казкового образу солі в тексті.

Нами також розглянуто випадки гіпербатона в ланцюжкових епітетних структурах. У цьому випадку важливо визначити, чому так розподілено інверсовані та не інверсовані компоненти.

У тексті книги «Містер Норрелл» увагу привертає епітетна структура «*a very odd picture, both sinister and a little ridiculous*» [12, с. 248], в якій принцип відділення інверсованих компонентів визначається тим, що вони утворюють пару, яка побудована на іронії. Фактично вона уточнює, яким саме чином картина є «дуже дивною» («*very odd*») — шляхом сполучення двох семантично несумісних рис «зловісна» («*sinister*») та «трохи сміховинна» («*a little ridiculous*»). Схематично структурно-семантичні відносини в цій структурі можна позначити так:

Оскільки «означення 2» і «означення 3» об'єднані в парну конструкцію словом «both» та іронічність епітетної структури в цілому залежить від їх єдності, означуване пов'язане з ними як з єдиним цілим.

Дещо іншою є структура зв'язків в епітетній структурі «*a steady soul, hard working and capable*» [12, с. 194]. Усі три означення пов'язані напряму з означуванним, їх групування визначається виключно їх позицією щодо означуваного. Подібно до попереднього прикладу означення, що

були інверсовані, розширюють і пояснюють перше означення, проте їх взаємний зв'язок є слабшим. Ця епітетна структура характеризує співробітника магазинчика.

У характеристиці співробітника магазинчика присутня епітетна структура «*a sensible man, conscientious, reliable*» [12, с. 182]. Усі три означення знаходяться в однакових семантичних стосунках з означуваним, що, на думку Л. Озерова, не притаманно більшості ланцюжків, оскільки в них здебільшого один епітет визначає функціонування інших [5]. Проте їх розділення означуваним через інверсію дозволяє їм співіснувати та знаходитись в наголошеній позиції.

У тексті С. Кларк розгляду потребують два зразка гіпербатона в позиційному рішенні ланцюжкових епітетних структур з інверсованими означальними прийменниковими конструкціями, що в обох випадках вводяться прийменником «with».

Уривок «*a tall, cheerful, smiling gentleman with a great deal of energy*» [12, с. 6] легко трансформувати в звичайний ланцюжок: «*a tall, cheerful, smiling, energetic gentleman*», проте такі зміни сильно зміщують акценти. У трансформованому нами варіанті «energetic» є рівним за силою логічного наголосу трьом іншим означенням. У тексті позиційне відділення та використання уривку з прийменником посилює акцентуацію саме цієї риси містера Хоніфута. Слід також зазначити, що в цьому ланцюжку змішано характеристики зовнішності («*tall*», «*smiling*») та характеру («*cheerful*», «*with a great deal of energy*»), при чому вони чергуються між собою. Завдяки покомпонентній інверсії означальної прийменникової конструкції риса «*with a great deal of energy*» є визначальною для характеристики персонажа.

Епітетна структура «*a vagabonding, yellow-curtain sort of fellow with a strange disfiguration*» [12, с. 9] характеризує одного з центральних персонажів книги — вуличного мага Вінкулуса. Перше та друге означення вказують на його належність до цілої когорти вуличних чарівників як специфічної соціально-професійної групи. Таким чином перші два означення вказують на належність Вінкулуса до групи людей, а інверсоване означення вирізняє його з їх середовища. Тобто «*with a strange disfiguration*» є унікальною рисою цього персонажа, тому вона знаходиться в акцентованій позиції.

Компаративний характер має епітетна структура «*an unsavoury pair — more criminal than magical*» [12, с. 11]. Друге та третє означення вступають в семантичні стосунки порівняння, пояснюючи перше. Порівняння акцентоване використанням гіпербатона як архітектонічного зміщення епітетної структури.

У «Слузі з Добромилля» тема служіння є однією з ключових: «Ідея «служіння», що закладена у семантиці назви твору, розкривається у тексті як покликання «виправляти заподіяну кривду, пом'якшувати зло». Знайти для цього спосіб і означає «навчитися жити» у світі» [1, с. 133]. Тому епітетна структура, в якій висловлено думку про тих слуг, які не здатні до служіння, знаходиться в сильній позиції — в кінці абзацу. Речення подає її як висновок до міркувань Слуги з Добромилля про природу людей і опирів: «Тому з вас *погані слуги, себелюбні й заздрісні*» [7, с. 91]. Такий контекст дозволяє стверджувати, що уміння служити є однією з найважливіших характеристик для оповідача. Гіпербатон в основі цієї епітетної структури відділяє оцінне означення «*погані*» від пари означень, які пояснюють цю оцінку: «*себелюбні й заздрісні*».

В епітетній структурі «*дивні речі, незрозумілі й страшні*» [7, с. 118] присутнє наростання. Перше означення, відділене означуваним, починає ланцюжок, який завдяки інверсії двох наступних ланок актуалізується. Перше та друге означення є синонімами [3, с. 86], проте при інверсії частини ланцюжка їх було розділено означуваним, а друге пов'язане з означенням «страшні» сполучником «й». Третє означення стилістично належить до ланцюжка, що побудований за принципом наростання, і завершує його.

У художній реальності роману співіснують і взаємодіють люди та фантастичні істоти — опирі. Різниця між ними неодноразово підкреслюється в тексті, зокрема в наступному уривку: «*Але той не був опирем, а звичайним собі чоловіком, вкрай замученим і зломленим, ...*». Форма епітетної структури, яка характеризує Мирона Многогрішного, визначена цим протиставленням: «*звичайним собі чоловіком, вкрай замученим і зломленим*» [7, с. 221]. Означення, яке знаходиться перед означуваним, протиставляється уявленню оповідача про опирів (тобто опирі розглядаються як незвичайні; така побудова контексту дозволяє екстраполювати означення «звичайним» в протилежному значенні як характеристику опирів). Інверсовані означення характеризують стан Мирона Многогрішного. Отже, ця структура сполучає визначення приналежності персонажу до певної групи (людина, а не опир) і його особисту характеристику.

У «Містері Норреллі» є епітетна структура, в якій інверсовано два компоненти, що являють собою одне ціле, об'єднане словом «both». Схожий ефект в епітетній структурі в «Слузі з Добромилля» досягається постановкою перед інверсованими означеннями прислівника «вкрай». Тобто в

обох текстах є зразки, в яких інверсовані означення утворюють пару і вже як одне ціле характеризують означуване, але це досягається різними засобами. Така побудова ускладнює сприйняття тексту, але й дозволяє уточнити перше означення не набором ознак, а інтегрованою картиною.

Розподіл означень стосовно означуваного в наступній епітетній структурі також визначається семантичним групуванням: *«новий, сімнадцятий вік, жахливий і прекрасний»* [7, с. 253]. Друге означення уточнює перше, визначаючи хронологічні рамки подій, а інверсовані означення характеризують власне те, яким він буде. Третє та четверте означення утворюють контрастну пару.

У ряді гіпербатонних епітетних структур означуване розділяє морфологічно неоднорідні компоненти. У наступних двох прикладах можна спостерігати як слідування цьому принципу, так і його порушення: *«великими, недитячими і недорослими очима, не від світа сього»* [7, с. 166], *«молоде обличчя Слуги, гладке й бліде, з делікатними, трохи гострими рисами»* [7, с. 278]. Тому, на нашу думку, в основі покомпонентної інверсії лежить семантичний принцип й умисне зміщення логічного наголосу на найбільш значуще означення.

У першій з наведених епітетних структур інверсовано прийменниковий зворот, який відповідно акцентується. Перші три означення, що знаходяться до означуваного, характеризують безпосередньо його. Інверсоване означення, відділене комою, завершує наступний опис маленької дитини: *«Вона дивилась на Олексія Івановича великими, недитячими і недорослими очима, не від світа сього»* [7, с. 166]. Воно може стосуватися одночасно і очей, і бути дистантним епітетом до означуваного «вона» (дитина), оскільки воно не вказує на означуване родом чи відмінком. Тобто позиціонування означення поєднує два означуваних, що дозволяє розглядати очі як метонімію описуваної дитини (це єдиний опис немовляти в тексті твору). Такий ефект подвійного приєднання означуваних призводить до їх смислового наближення.

Епітетна структура *«античні скульптури, хоч і понищені, але все одно прекрасні»* [7, с. 277] подібна до описаної вище — означення «античні» вказує на приналежність до типу скульптури, а друге та третє означення описують власне об'єкти. Цей ланцюжок включає епітетну вилку, тому схематично взаємозв'язки в структурі варто позначити наступним чином:

Тобто образність цієї епітетної структури ґрунтується на поєднанні в ланцюжку вилки та семантично відмінного від неї означення, розділених за допомогою покомпонентної інверсії.

Отже, архітектонічні зміщення виступають як один із засобів надання означенню семантичної та стилістичної значимості, оскільки вони є акцентованими та знаходяться в сильній позиції тексту. В епітетних структурах, які включають пару означень, інверсується більш значущий компонент; у них частіше зустрічається вставлена конструкція, ніж у ланцюжкових. Їм, в свою чергу, притаманне графічне розділення неоднорідних означень.

Парні гіпербатонні епітетні структури в «Слузі з Добромиля» вносять модальність, спрямовані на вираження ставлення персонажа-оповідача до означуваного, а не лише його ознаки. Таким структурам у «Містері Норреллі» притаманна присутність заперечної частки в інверсованому означенні, але це заперечення не стосується першого означуваного. Таким чином, до характеристики означуваного вноситься семантика протиставлення за відсутності його об'єкту. Текст С. Кларк містить дві ланцюжкові епітетні структури з інверсованими означальними прийменниковими конструкціями, в тексті Г. Пагутяк така модель відсутня. Ланцюжки в українському тексті містять більше компонентів (три чотирикомпонентних ланцюжки), ніж в англійському. Але роль гіпербатонних епітетних структур у тексті в цілому подібна — створення різносторонньої характеристики означуваного з позиційною акцентуацією якоїсь риси.

Функціонування епітетних структур, в основі яких лежить гіпербатон, у прозі визначається їх роллю в структуруванні семантики, акцентуванні одного чи декількох означень. Зміщення логічного наголосу та поєднання в одній епітетній структурі неоднорідних означуваних є засобом увиразнення тексту, короткої та місткої характеристики образу персонажа. Зазначимо, що гіпербатонні епітетні структури тяжіють до описів персонажів, що поєднують характеристики зовнішності та характеру. Тобто вони дозволяють створити формально і семантично різнірідний образ. Такі епі-

тетні структури також зустрічаються в характеристиках абстрактних понять таких як «світло», «закон», «вік», які є центрами відповідних мікротекстів і формально ускладнені їх характеристики концентрують на них увагу читача.

ЛІТЕРАТУРА:

- Артюх А. В. Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю : Дис.на здобуття наук. ступеню канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Альона Віталіївна Артюх. — К., 2009. — 188 с.
- Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. — М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1958. — 460 с.
- Караванський С. Практичний словник синонімів української мови / С. Караванський. — Київ : Українська книга, 2000. — 480 с.
- Москвин В.П. Эпитет как предмет теоретического осмысления [Электронный ресурс] / В.П. Москвин // Электронный научно-образовательный журнал ВГПУ «Грани познания». — 2011 — №4 (14). — С. 1—5. — Режим доступа к журн. : www.grani.vspu.ru
- Озеров Л. Ода эпитету / Лев Озеров // Вопросы литературы. — 1972. — № 4. — С. 135—163.
- Онопрієнко Т. М. Епітет у системі тропів сучасної англійської мови (Семантика. Структура. Прагматика) : автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Онопрієнко Тетяна Миколаївна ; [Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна]. — Х. : [б. в.], 2002. — 19 с.
- Пагутяк Г. Слуга з Добромиля / Галина Пагутяк. — К. : ПП «Дуліби», 2010. — 336 с.
- Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня; [сост., авт. вступ. ст. и коммент. А. Б. Муратов]. — М. : Высшая школа, 1990. — 342 с.
- Турсунова Л. А. К проблеме классификации эпитетов / Л. А. Турсунова // Сб. научн. трудов МГПИИЯ им. М. Тореца. Вопросы романо-германской филологии / отв. ред. А. В. Кунин. — М., 1974. — Вып. 75. — С. 67—87.
- Эгеберг Э. От симфоний к романам: проза «Серебряного Голубя» Андрея Белого / Э. Эгеберг // Полярный вестник. — № 9. — 2006. — С. 30—36.
- Baldick C. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / C. Baldick. — Oxford : Oxford University Press, 2001. — 280 p.
- Clarke S. Jonathan Strange and Mr. Norrell / Susanna Clarke. — London : Bloomsbury, 2+009. — 1007 p.
- Eeith E. National Ties and Metonymic Imagery : The Epistle as Used by Nicolás Guillén / E. Eeith // The Modern Language Review. — Vol. 97. — № 3 (Jul., 2002). — 2002. — P. 592—601.
- Gornall J. F. G. The Poetry of Wit: Góngora Reconsidered / J. F. G. Gornall // The Modern Language Review. — Vol. 75. — № 2 (Apr., 1980). — 1980. — P. 311—321.
- Smith J. G. Mystery of rhetoric unveiled // J. G. Smith. — London : George Everfden, 1657. — 272 p.

УДК 821.161.1-31.09

*Марина Волощук, аспірантка,
Каменець-Подольський національний університет
імени Івана Огієнко*

ЭПИТЕТНЫЕ СТРУКТУРЫ В ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА»

Стаття присвячена дослідженню своєрідності епітетів розгорненої структури — парних епітетів, трійчаток епітетів і епітетних ланцюжків в повісті Л. Толстого «Смерть Івана Ільича». Чітка організація парних епітетів і епітетних трійчаток дозволяє створити лаконічність опису і специфічну ритміку повісті. Парні епітети і епітетні трійчатки активно функціонують в описі персонажів, сприяють розширенню образного поля зображення і емпатичної картини світу, властивій повістям Л. Толстого пізнього періоду.

Ключові слова: одивнення, парні епітети, трійчатки епітетів, епітети, епітетні структури, епітетні ланцюжки, Л. Толстой.

Статья посвящена исследованию своеобразия эпитетов развернутой структуры — парных эпитетов, тройчаток эпитетов и эпитетных цепочек в повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Четкая организация парных эпитетов и эпитетных тройчаток позволяет создать лаконичность описания и специфическую ритмику повести. Парные эпитеты и эпитетные тройчатки активно функционируют в описании персонажей, способствуют расширению образного поля изображения и эмпатической картины мира, свойственной повестям Л. Толстого позднего периода.

Ключевые слова: остранение, парные эпитеты, тройчатки эпитетов, эпитеты, эпитетные структуры, эпитетные цепочки, Л. Толстой.

The article deals with the research of the peculiarity epithets of extended structure — pairs of epithets, epithet triads and chains of epithets in the novella «The death of Ivan Ilyich» by L. Tolstoy. The accurate organization of the pairs of epithets and epithet triads allows creating laconic description and specific rhythm system of the novella. The pairs of epithets and epithet triads actively functioned in the description of characters and assist for the expansion of figurative view of description and emphatic pattern of the world, which is peculiar for the novellas of L. Tolstoy of the latest period.

Key words: ostranenie, pairs of epithets, epithet triads, epithets, epithet structures, chains of epithets, L. Tolstoy.

Интерес к исследованию поэтических особенностей художественной прозы Л. Толстого позднего периода (1880—1910 гг.) не угасает в последние десятилетия. Так, с появлением в 2000—2011 гг. диссертаций по изучению закономерностей поэтики поздней прозы Л. Толстого [8], художественной философии и поэтики [6], особенностей художественной антропологии [2], антиномии духовного и плотского в художественном творчестве Л. Толстого [5; 9] формируются новые подходы и методы в исследовании поздней художественной прозы писателя. В этих изысканиях в качестве доказательства гипотез привлекается материал дневниковых записей и переписки Л. Толстого. Однако, исследования поэтических особенностей литературно-художественных произведений позднего периода творчества писателя, несмотря на наличие огромного количества монографий, диссертационных работ и статей, не достаточно определили закономерности поэтики, собственные рассказы, повестям и романам 1880—1910 гг., до сих пор не сформировался комплексный подход к изучению позднего художественного творчества Л. Толстого.

Так, к повести «Смерть Ивана Ильича» (1882—1886) исследователи-толстоведы обращались в связи с решением общих проблем творчества Л. Толстого, выделения основных идейно-религиозных и философских своеобразия позднего художественного творчества писателя. Например,

М. Белянин, изучая особенности художественной антропологии позднего Л. Толстого, отмечает: «реконструируя путь жизненных исканий героев, типологичный пройденному Анной, в сюжете повестей и драмы «Живой труп», писатель намечает два варианта разрешения трагической жизненной ситуации: Касатский («Отец Сергей»), Иван Ильич («Смерть Ивана Ильича»), Позднышев («Крейцера соната») и Брехунов («Хозяин и работник») выходят из жизненных противоречий нравственно переродившимися, и тем самым Толстой сопоставляет их духовное самоопределение с благодатными итогами духовной биографии Левина, Болконского и Безухова» [2]. Таким образом, для М. Белянина критерий типологического сходства в историях и судьбах персонажей является одним из основных принципов для сопоставления и систематизации материала на основе художественной прозы Л. Толстого позднего периода. Мелкие детали, составляющие образа персонажей, как значимые в психологии и философии героев детально не рассматриваются и не включены в состав типологического сравнения персонажей в работе М. Белянина. Значимые эстетические категории поэтического языка позднего творчества писателя выпадают с исследовательского поля зрения.

Авторитетными и чрезвычайно значимыми в библиографии по изучению художественного творчества Л. Толстого являются работы, в которых предприняты попытки определения частных символических [11] и социально-философских [14] особенностей поэтики повести «Смерть Ивана Ильича» (1882—1886). Название, тематические и идейные особенности повести стали определяющими факторами для исследования символической тематики «света—тьмы», жизни и смерти в статье Н. Переверзевой. Используя в качестве иллюстративного материала эпитеты «**черный**» и «**белый**», Н. Переверзева приходит к выводу: «реалистические детали и образы, подготавливающие «свет» как центральный символ повести, — свечи, горящие у гроба и карточного стола, черно-белое решение цветовой гаммы — являются еще и образами-напоминаниями об истинных возможностях человека, об истинном его предназначении» [11, 89]. М. Щеглов, анализируя особенности характеристики «приятным и приличным» в повести «Смерть Ивана Ильича», выделяет их социально-философский смысл в описании персонажа. По мысли М. Щеглова, Иван Ильич самостоятельно стремится «заклучить свою жизнь, все ее проявления в рамки «приятности и приличия», то есть того, что общество считает «приятным и приличным». Но столь же постоянно и с нарастающей интенсивностью раскрывается содержание этой миловидной двуединой формулы, этого символа веры людей того же образа жизни, что и у Ивана Ильича, — распущенность, эгоизм, самоуслаждение, равнодушие к нуждам людей, животность во всем» [14]. Таким образом, Н. Переверзевой и М. Щегловым были предприняты попытки определить закономерности поэтики повести «Смерть Ивана Ильича». Эпитеты «**черный**», «**белый**», «**приятным и приличным**», как значимые составляющие сюжетно-композиционной организации повести, оказались чрезвычайно продуктивными и способными выделить особенности символического и социально-философского содержания повести «Смерть Ивана Ильича». Однако, сделанные попытки по выявлению специфики функционирования эпитетных структур, оказались не полные, поскольку не содержат комплексного исследования формальных и структурных характеристик эпитетов.

В современном толстоведении актуальным остается изучение формальных и структурных особенностей эпитетов и их эволюции в сюжетно-композиционной системе литературно-художественного произведения. Авторитетными в определении структурных типов эпитетов являются исследования «парных эпитетов» А. Потебни [12], «парных эпитетов» и «цепочек эпитетов» А. Веселовского [3], современных в эпитетологии исследований «парных эпитетов», «тройчаток эпитетов» и «эпитетных цепочек» В. Москвина [10].

Поэтическая система повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича» не ограничивается эпитетными структурами (определяющие+определяемое) «**черный**», «**белый**», «**приятным и приличным**». В повести активно функционируют парные эпитеты и тройчатки эпитетов. Парный эпитет, т.е. эпитетная структура, которая состоит из двух определяющих синонимических или антонимических по семантике и контексту, присутствует во всех сюжетно-композиционных частях повести (экспозиции, завязке, кульминации, развязке). Тройчатки эпитетов, т.е. сочетания трех определений при одном определяемом, функционируют в завязке, кульминации и развязке.

В экспозиции повести отсутствует описание пространственно-временных условий жизни персонажей через призму восприятия деталей окружающего природного мира, свойственных художественной прозе Л. Толстого позднего периода. Например, в повести «Холстомер» (1863—1886), экспозиция расширена описанием природы, что обусловлено замыслом и идейно-тематическими особенностями повести: «**Всё выше и выше поднималось небо, шире расплывалась заря, белее становилось матовое серебро росы, безжизненное становился серп месяца, звучнее — лес,**

люди начинали подниматься, и на барском конном дворе чаще и чаще слышалось фырканье, возня по соломе и даже сердитое визгливое ржанье столпившихся и повздоривших за что-то лошадей» [13, 3]. Структура эпитетов умеренно расширяется. Повторяющиеся эпитеты «**Всё выше и выше**», «**чаще и чаще**», простые по структуре эпитеты «**шире**», «**белее**», «**матовое**», «**безжизненное**», а также парные эпитеты «**сердитое визгливое**», «**столпившихся и повздоривших за что-то**» являются значимыми в создании эмфатической картины восприятия пространственно-временных особенностей повествования в литературно-художественном произведении «Холстомер».

В экспозиции повести «Смерть Ивана Ильича» (1882—1886) исключается наличие описания деталей окружающей природной среды. Внимание читателя сфокусировано на особенностях существования должностных лиц: «*В большом здании судебных учреждений во время перерыва заседания по делу Мельвинских члены и прокурор сошлись в кабинете Ивана Егоровича Шебек, и зашел разговор о знаменитом красовском деле*» [13, 61]. В повествовании подчеркнута занятость и деловитость обстановки, созданной человеком («*большом здании*», «*судебных учреждений*») и благоприятной для служебной деятельности («*разговор о знаменитом красовском деле*») персонажей Ивана Егоровича Шебека, Федора Васильевича, Петра Ивановича. Эпитетные структуры практически отсутствуют в начале повествования, логические определения «*большом здании*», «*судебных учреждений*» и «*знаменитом красовском деле*» способствуют лаконичности повествования, сводят к минимуму образность изображения.

Постепенно вводятся парные эпитеты в описании предметов искусственной среды чиновников. Например, в описании бытовой детали газеты («**свежий, пахучий еще номер**» [13, 61]) парные эпитеты «**свежий, пахучий еще**» — значимые в характеристике отлаженности работы в создании благоприятной атмосферы службы чиновников. Парные эпитеты присутствуют и в характеристике персонажей. Так, в описании Шварца сосредоточено внимание на фигуре и лице персонажа: «*Лицо Шварца с английскими бакенбардами и вся худая фигура во фраке имела, как всегда, изящную торжественность, и эта торжественность, всегда противоречащая характеру игривости Шварца, здесь имела особенную соль ... Шварц, с серьезно сложенными, крепкими губами и игривым взглядом, движением бровей показал Петру Ивановичу направо, в комнату мертвеца*» [13, 63]. Эта характеристика разделена на две части: общую, которая содержит описание привычного для персонажа общественного поведения — «*торжественность*», «*изящную торжественность*». В первой части задействованы простые по структуре эпитеты — «*худая фигура*», «*изящную торжественность*» и сравнительные эпитеты «*как всегда*», свидетельствующие о простоте устройства и обычности, которые обеспечивают легкость восприятия изображения. Вторая часть включает более детализированное, проявляющееся в зависимости от ситуации, описание выражения лица Шварца: «*с серьезно сложенными, крепкими губами и игривым взглядом*». Так, в описании персонажа постепенно создается оксюморонность сочетания в трех эпитетах «*с серьезно сложенными — крепкими — игривым*». Серьезность персонажа является лишь видом для соответствующей ситуации, его характер игривости выражается во взгляде персонажа. Серьезность, как и торжественность «*всегда противоречащая характеру игривости Шварца*» являются несвойственными для Шварца. Описания Шварца симметрично двухчастные. Во второй части характеристики Шварца структура эпитетов усложняется от простого по структуре эпитета до тройчатки эпитетов — «*с серьезно сложенными, крепкими губами и игривым взглядом*».

Определение «**как всегда**» вырастает из логической детали описания в эпитет. Повторяющееся определение «**как всегда**» в описании мертвого Ивана Ильича является значимым в образной системе характеристики повести. После известия о смерти Ивана Ильича в речи персонажей и повествователя он не называется по имени, его имя заменяется словами «*мертвец*», «*он*», что усиливает условность изображения.

Двухчастная характеристика персонажей, сменяется трехчастным описанием мертвого Ивана Ильича. М. Альтман особенно дорожил всеми нюансами и деталями в литературно-художественных произведениях писателя: «в поэтическом хозяйстве Льва Толстого отдельные художественные детали не самодовлеют, а связаны со всем поэтическим замыслом в целом, из него вытекают и, в свою очередь, этот замысел или дополнительно поясняют, или глубже оттеняют» [1, 3]. Так, значимость мельчайшей детали в системе литературно-художественного произведения Л. Толстого сохраняется на протяжении всех периодов творчества писателя. В развернутом описании «*мертвеца*» «отдельные художественные детали» выявляют нюансы и подробности процесса перехода от жизни к смерти: «*Мертвец лежал, как всегда лежат мертвецы, особенно тяжело, по-мертвецки утонувши очоленевшими членами в подстилке гроба, с навсегда согнувшейся головой на*

подушке, и выставлял, как всегда выставляют мертвецы, свой желтый восковой лоб с взлизами на ввалившихся висках и торчащий нос, как бы надавивший на верхнюю губу. Он очень переменялся, еще похудел с тех пор, как Петр Иванович не видал его, но, как у всех мертвецов, лицо его было красивее, главное — значительнее, чем оно было у живого. На лице было выражение того, что то, что нужно было сделать, сделано; и сделано правильно» [13, 64]. Описание «мертвеца» осуществляется сквозь восприятие Петра Ивановича, о чем сообщает повествователь. Сравнительный эпитет «как всегда» разделяет изображение на три части: «как всегда лежат мертвецы», «как всегда выставляют мертвецы», «как у всех мертвецов». В начале каждой части характеристики «мертвеца» после сравнительного эпитета «как всегда» следует парный эпитет «особенно тяжело, по-мертвецки утонувши», или парный эпитет в составе тройчатки: «свой желтый восковой лоб с взлизами», «красивее, главное — значительнее, чем оно было у живого». Описание «мертвеца» разделено не только с помощью сквозного эпитета «как всегда». Трехчастная характеристика содержит стадии восприятия Петра Ивановича — констатация, подготовка к узнаванию, собственно узнавание и отождествление с Иваном Ильичом происходящего в комнате «мертвеца».

Первая часть — констатация факта смерти, которая содержит общее описание происходящего. Все детали описания свидетельствуют об отсутствии жизненности и обыкновенности в виде «мертвеца»: «Мертвец лежал, как всегда лежат мертвецы, особенно тяжело, по-мертвецки утонувши окоченевшими членами в подстилке гроба, с навсегда согнувшейся головой на подушке, и выставлял». Неподвижность и обычность происходящего выделяется эпитетами «по-мертвецки», «окоченевшими», «навсегда». Эти эпитеты фиксируют постепенное изменение в описании Ивана Ильича, нюансы утери прежнего жизненного состояния. Жизненность описания, которая содержится, например, в эпитете «согнувшейся» диалектически сочетается с нежизненными характеристиками. Проявление прежней жизненности состояния в эпитетной структуре «навсегда согнувшейся головой» подавляет эпитет «навсегда» как констатация бесповоротности реакций и процессов. Повторы «Мертвец», «мертвецы», «по-мертвецки» — сквозные в первой части и усиливают характеристику неподвижности, абсолютизируют явление человеческой смерти как обычного, не имеющего никакой значительности общественного события. Первая часть является общей характеристикой, констатацией увиденного Петром Ивановичем. Вторая часть — подготовка к узнаванию: «как всегда выставляют мертвецы, свой желтый восковой лоб с взлизами на ввалившихся висках и торчащий нос, как бы надавивший на верхнюю губу». Вторая часть описания «мертвеца» содержит более динамичную и содержащую мелкие детали характеристику, которая достигается за счет активного функционирования эпитетных структур «ввалившихся висках», «торчащий нос, как бы надавивший на верхнюю губу». Таким образом, конкретизация описания усиливается, но не отождествляется с характеристикой Ивана Ильича. Первая и вторая часть являются составляющими развернутого парного эпитета.

Третья часть — собственно узнавание: «Он очень переменялся, еще похудел с тех пор, как Петр Иванович не видал его, но, как у всех мертвецов, лицо его было красивее, главное — значительнее, чем оно было у живого». Повествователь указывает на то, что Петр Иванович узнает Ивана Ильича, но в речи повествователя не называется его имя, лишь сопоставляется степень проявления его черт лица в результате утери жизненности («значительнее, чем оно было у живого»). Третья часть описания мертвого Ивана Ильича свойственна условности острого изображения. Таинство приближения Петра Ивановича к мертвому Ивану Ильичу заканчивается восприятием особенностей выражения лица «мертвеца» — «нужно было сделать, сделано; и сделано правильно», которое содержит стремления, свойственные всем чиновникам-карьеристам. Три составляющих характеристики выражения «мертвеца» суммируют все действия и их смысл, в который заключена служба Ивана Ильича. Все, как в зеркале, Петр Иванович видит требования общественной службы, причем наиболее важными являются первая и третья составляющая «нужно было сделать» и «сделано правильно». Увиденный «мертвец» и выражение его лица, а также вся обстановка изображения угнетающе действует на Петра Ивановича. Петр Иванович «вздыхнул еще глубже и печальнее» после того как его подозвала к себе жена «мертвеца».

Повествование о том, как Петр Иванович и вдова шли в комнату, а также их разговор сопровождается эпитетами, которые создают мрачную картину: «Войдя в ее обитую розовым креслом гостиную с пасмурной лампой, они-сели у стола: она на диван, а Петр Иванович на расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф ... Садясь на этот пуф, Петр Иванович вспомнил, как Иван Ильич устраивал эту гостиную и советовался с ним об этом самом розовом с зелеными листьями кресле... вдова зацепилась черным кружевом черной мантилии за резьбу стола» [13, 65]. Мрачные картины неуютности об-

становки зафиксированы в эпитетных структурах: *«пасмурной лампой», «расстроившийся пружижами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф», «черным кружевом черной мантилий»*. Диалектически сочетаются светлые (*«розовым кретоном», «об этом самом розовом с зелеными листьями кретоном»*) и темные оттенки (*«черным кружевом черной мантилий»*). Упоминание о цвете кружева и мантильи в описании одежды вдовы — плеонастично и усиливает интенсивность действия угнетающего настроения Петра Ивановича: *«черным кружевом черной мантилий»*. Эффект остранения в эпитетной структуре *«пасмурной лампой»* достигается благодаря алогичности сочетания определяемого с определением. В «Кратком словаре эпитетов русского языка» Н. Ведерникова, зафиксированы определения *«мерцающая»* и *«тусклая»*, которые традиционно в литературно-художественных произведениях сочетаются с определяемым *«лампа»* [7, 71]. Поэтому случай сочетания определения *«пасмурный»* с определяемым *«лампа»* является уникальным толстовским приемом алогичного сочетания эпитетов. Описание обстановки комнат осуществляется сквозь восприятие Петра Ивановича. Повествователем указывается на то, что когда Петр Иванович обращает внимание на обои и мебель он называет Ивана Ильича по имени: *«Садясь на этот пуф, Петр Иванович вспомнил, как Иван Ильич устраивал эту гостиную и советовался с ним об этом самом розовом с зелеными листьями кретоном»* [13, 65]. Светлые тона контрастны с общей атмосферой происходящего. Предметный мир, старательно создававшийся Иваном Ильичом, как будто живет своей жизнью после его смерти: *«обитую розовым кретоном гостиную», «с пасмурной лампой», «расстроившийся пружижами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф»*. Это описание является ироническим изображением, свидетельствующим о присутствии Ивана Ильича в каждой вещи.

Весь смысл деятельности судебных служителей и чиновников в повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», по мысли М. Щеглова, заключен в парных эпитетах *«приятный и приличный»*: «Слова «приятный и приличный», употребляемые Толстым с исключительной памфлетной хлесткостью, вмещают в себя представления о добре, смысле жизни, о нормах поведения во всем разнообразии житейских случаев. Это почти социальная характеристика круга Ивана Ильича» [14]. Однако, деятельность таких служителей как Иван Ильич лишь постепенно устанавливается в рамки *«приятной и приличной»* жизни. Поэтому М. Щеглов выпускает из виду эволюцию личностного и психологического становления чиновника Ивана Ильича. В повести «Смерть Ивана Ильича» можно проследить ступеньки карьерного роста и личностного развития на примере жизни Ивана Ильича. В начале карьеры Иван Ильич описывается как *«умный, живой, приятный и приличный человек»*: *«Он был не такой холодный и аккуратный, как старший, и не такой отчаянный, как меньшой. Он был середина между ними — умный, живой, приятный и приличный человек»* [13, 69]. В характеристике братьев активно функционируют парные эпитеты и тройчатки эпитетов. Структура эпитетов постепенно расширяется, сужается и опять расширяется, так, как будто в повествовании возникает потребность опоры на ключевые определения характера развития персонажа. В сравнительной характеристике братьев экономное описание старшего брата, которое заключено в парные эпитеты *«не такой холодный и аккуратный, как старший»* во многом коррелирует с описанием младшего — *«не такой отчаянный, как меньшой»*, но структура эпитетов свертывается к простому по структуре эпитету. Структура эпитетов расширяется в цепочку эпитетов в описании среднего брата — Ивана Ильича (*«умный, живой, приятный и приличный человек»*). Эпитетная цепочка в своей структуре содержит два парных эпитета — *«умный, живой»* и *«приятный и приличный человек»*. Показательным является сочетание эпитетов *«умный, живой»*, которые вынесены на первый план цепочки и не традиционны для характеристики чиновников в повести «Смерть Ивана Ильича». Вторая пара эпитетов в цепочке логически завершает характеристику. В эпитетной цепочке *«умный, живой, приятный и приличный человек»* совместились настоящее и будущее Ивана Ильича. Настоящее — констатация жизненной активности персонажа, свойственной человеку от природы (*«умный, живой»*), будущее — то кем он станет впоследствии карьерного роста чиновника (*«приятный и приличный человек»*), искусственно приобретенные навыки и умения персонажа.

Каждый период жизни Ивана Ильича сопровождается характеристиками, которые содержат сквозной эпитет *«новый»*. Во время первого назначения в провинцию Иван Ильич *«с новыми модными чемоданом, бельем, платьем, бритвенными и туалетными принадлежностями и пледом, ... уехал в провинцию на место чиновника особых поручений губернатора»* [13, 70], на котором он устроил себе *«легкое и приятное положение»* [13, 70]. Простой по структуре эпитет *«новый»* коррелирует и предопределяет изменения в характере персонажа. Парная эпитетная характеристика *«легкое и приятное положение»* — первая ступенька служебных достижений Ивана Ильича, оценка начала служебного пути чиновника. Именно парная эпитетная структура *«легкое*

и приятное положение» послужила превращению его жизни и службы в *«приятное»* и, считающееся *«правильным»* существование. Эпитет *«новый»* фигурирует в характеристике назначений Ивана Ильича. Так, когда открылись *«новые судебные учреждения»* понадобились *«новые люди»* и он стал *«новым человеком»*, которому понадобилось *«бросить установившиеся отношения и устанавливать новые»* [13, 71]. Ивана Ильича назначили судебным следователем, поэтому он стал *«таким же comme il faut'ным, приличным, умеющим отделять служебные обязанности от частной жизни и внушающим общее уважение, каким он был чиновником особых поручений»* [13, 71]. В описании другого назначения Ивана Ильича раскрывается романтика службы чиновника, открываются *«новые»* перспективы карьерного роста — *«дело ... новое», «новый город», «новые знакомства», «по-новому поставил себя»* [13, 72]. Поэтому очередное назначение повлекло за собой изменения в характере поведения Ивана Ильича — *«принял тон легкого недовольства правительством, умеренной либеральности и цивилизованной гражданственности»* [13, 72]. Простой по структуре эпитет (*«легкого недовольства»*) функционирует в составе тройчатки эпитетных структур (*«легкого недовольства», «умеренной либеральности», «цивилизованной гражданственности»*), в которой совмещается характеристика политической и гражданской позиции Ивана Ильича.

Причиной изменений в характере персонажа, служит изменение статуса, которое в корне перенаправляет его привычный жизненный круг. Женитьба нарушила гармонию жизни, с вступлением в брак традиционные для характеристики Ивана Ильича парные эпитеты *«легкое и приятное», «comme il faut'ным, приличным»* сменяются простыми по структуре эпитетами *«приятное», «правильным»*: *«Иван Ильич женился по обоим соображениям: он делал приятное для себя, приобретая такую жену, и вместе с тем делал то, что наивысшие поставленные люди считали правильным»* [13, 73]. Постепенно структура эпитетов усложняется тройчатками эпитетов. Эта особенность сказывается на степени повтора сквозного эпитета *«новый»*: *«первое время брачной жизни, с супружескими ласками, новой мебелью, новой посудой, новым бельем»* [13, 73]. Тройной характер повтора эпитета *«новый»* способствует раскрытию романтики семейной жизни Ивана Ильича. Эпитет *«новый»* свободно включается в эпитетную цепочку: *«что-то такое новое, неожиданное, неприятное, тяжелое и неприличное, чего нельзя было ожидать и от чего никак нельзя было отделаться»* [13, 73]. Эпитет *«новый»*, которому прежде свойственно дистантное расположение частично является причиной изменения качественных перемен в поведении и характере Ивана Ильича преимущественно позитивных и выгодных для его карьерного роста. Эпитет *«новый»* в результате соединения в эпитетной цепочке с семантическими модификациями, антонимичными эпитетам *«приятный»* и *«приличный»* приобретает негативные семантические коннотации. Качественные характеристики служебной деятельности Ивана Ильича сменяются парными эпитетами *«легким и приличным», «легко и приятно»* [13, 74]. Семейная жизнь устанавливается Иваном Ильичом *«так, как он считал, что она должна была быть: приятно и прилично»* [13, 76]. Именно после женитьбы и повышения на службе жизнь Ивана Ильича устанавливается так как *«она должна была быть: приятно и прилично»*.

Для эпитетов характерно постепенное структурное развертывание и свертывание. Развертывание эпитетов в описании служебной деятельности Ивана Ильича происходит от простых по структуре (*«новой мебелью»*) к развернутым — парным эпитетам (*«легким и приличным»*) и к наиболее развернутым — цепочке эпитетов (*«что-то такое новое, неожиданное, неприятное, тяжелое и неприличное, чего нельзя было ожидать и от чего никак нельзя было отделаться»*). Структурное сужение эпитетов до уровня парных эпитетов (*«приятно и прилично»*) является финальным в описании переворота семейной жизни Ивана Ильича.

Последнее назначение Ивана Ильича приносит позитивные изменения в семейную жизнь и служебную деятельность персонажа, но имеет социально-прагматичный характер. Прежняя романтика и авантюра будущей жизни, новых назначений, нового дела (*«дело ... новое»*), *«новый город», «новые знакомства»* сменяются другими требованиями и потребностями к комфортной и удобной жизни. Так, *«новое лицо»* [13, 77], *«нового устройства жизни»* [13, 78], *«на новом месте»* [13, 78], *«новая служба»* [13, 79], *«в новом помещении»* [13, 80], *«с новыми средствами»* [13, 80] свидетельствуют о перемене жизненных ориентиров и приоритетов персонажей. Наиболее прагматичными, которые выявляют социально-прагматические приоритеты Ивана Ильича, являются эпитетные структуры *«в новом помещении», «с новыми средствами»*. Три определения, не свойственные прежней характеристики персонажа, сочетаются в эпитетной структуре — тройчатке эпитетов: *«Но вообще жизнь Ивана Ильича пошла так, как, по его вере, должна была протекать жизнь: легко, приятно и прилично»* [13, 80]. Указанная тройчатка эпитетов свободно функционирует в эпитетной цепочке *«Дело это шло у Ивана Ильича не только легко, приятно и*

прилично, но даже виртуозно» [13, 81]. Три качества, важные в жизни Ивана Ильича, закрепляются в сочетании эпитетов «*приятность легкой и приличной жизни»* [13, 81]. В эпитете «*приятный*» меняются формальные характеристики, такие изменения В. Жирмунский [4], и, вслед за ним В. Москвин [10], называют «отвлечением эпитета». Поэтому в эпитетной структуре сочетаются определения разной формы — отвлеченный эпитет («*приятность*») и адъективные («*легкой и приличной*»). После того, как у Ивана Ильича открывается болезнь, эпитеты «*новый*», «*легко, приятно и прилично*» не присутствуют в повести. Функционирование этих эпитетов обусловлено выявлением особенностей изменения психологических характеристик персонажа в процессе служебной деятельности и построении философской системы жизни Ивана Ильича. Эти характеристики связаны с его карьерным ростом, а в связи с болезнью Иван Ильич постепенно перестает работать, и, по словам родственника жены, приобретает характеристику «*мертвый человек*»: «*он мертвый человек, посмотри его глаза. Нет света*» [13, 89]. Три качества «*легко, приятно и прилично*», сопровождавшие «*новые*» назначения Ивана Ильича перестают функционировать в тексте повести. Таким образом, жизнь чиновника Ивана Ильича развивается от двуединой формулы «*легкое и приятное*», «*приятно и прилично*» в трехединую «*легко, приятно и прилично*». В кульминационной части повести эпитетные структуры развиваются в развернутые эпитетные характеристики, включающие парные эпитеты, эпитетные тройчатки и эпитетные цепочки.

Таким образом, в повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича» эпитетам свойственна собственно толстовская манера алогичного сочетания определения и определяемого («*пасмурной лампой*», «*расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф*»), которая в системе повести становится вполне логичной и оправданной. Мельчайшие детали в описании мертвого Ивана Ильича являются значимыми в изображении процесса острого восприятия ситуации Петром Ивановичем. Эпитеты «*новый*», «*легкий*», «*приятный*», «*приличный*» — сквозные в описании служебного и жизненного пути чиновника Ивана Ильича. В повести мастерски изображается путь судебного служащего до высокого чина, изменения психологических черт личности и приоритетов. Парная эпитетная характеристика «*легкое и приятное положение*» является началом жизненных превращений и приобретение состояния «*приятно и прилично*» и «*не только легко, приятно и прилично, но даже виртуозно*». Формула «*приятно и прилично*» становится философской категорией, которой Иван Ильич руководится на службе и в семье. Описание четко определенной структуры благодаря заключению характеристики персонажа в двуединую и триединую формулу, выраженное в парных эпитетах и эпитетных тройчатках. Заключение описания персонажа в рамки дву- и триединных формул создает своеобразную ритмику повести и позволяет выделить собственно толстовскую традицию изображения и выразительности эпитетов, свойственных литературно-художественным произведениям Л. Толстого позднего периода.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Альтман М. Читая Толстого. / М. Альтман. — Тула : Приокское кн. изд-во, 1966. — 147 с.
2. Белянин М. Ю. Художественная антропология позднего Л. Н. Толстого: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 01 «Русская литература» / Белянин Михаил Юрьевич. — Липецк, 2007. — 193 с. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-antropologiya-pozdnego-ln-tolstogo>
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. / А. Н. Веселовский. — М. : Высшая школа, 1989. — 405 с.
4. Жирмунский В. М. Задачи поэтики / В. М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Ленинград : Наука, 1977. — 404 с.
5. Кешишев А. Г. Антиномия духовного и плотского в художественном творчестве Л. Н. Толстого 1880—1890-х годов: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 01 «Русская литература» / Кешишев Артем Георгиевич. — Армавир, 2010. — 165 с. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/antinomiya-dukhovnogo-i-plotskogo-v-khudozhestvennom-tvorchestve-ln-tolstogo-1880-kh-1890-kh>
6. Кочешкова Л. Е. Художественная философия и поэтика «малой прозы» Л. Н. Толстого в свете проблемы целостности: от повести «Казак» к рассказу «Алеша Горшок»: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 01 «Русская литература» / Кочешкова Любовь Евгеньевна. — Санкт-Петербург, 2005. — 193 с. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-filosofiya-i-poetica-maloi-prozy-ln-tolstogo-v-svete-problemy-tselostnosti>
7. Краткий словарь эпитетов русского языка [учебное пособие] — Ведерников Н. В. / Н. В. Ведерников. — Л. : лгпи им. А. И. Герцена, 1975. — 201 с.
8. Ломакина С. А. Поэтика поздней прозы Л. Н. Толстого: Повести и рассказы 1885—1902 годов:

- автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 01 «Русская литература» / Ломакина Светлана Александровна. — Елец, 2000. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-pozdnei-prozy-l-n-tolstogo-povesti-i-rasskazy-1885-1902-godov>.
9. Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siecle в России / Ольга Матич [Авторизованный пер. с английского Елены Островской] — М. : Новое литературное обозрение, 2008. — 400 с., ил.
 10. Москвин В. П. Эпитет как предмет теоретического осмысления / Василий Москвин // Сучасні проблеми епітетології. — 2011 — Вип. 1. — 167 с.
 11. Переверзева Н. А. Поэтика художественного символа в повестях Л. Н. Толстого "Смерть Ивана Ильича" и "Крейцерова соната" / Н. А. Переверзева // Идейно-эстетическая функция изобразительных средств в русской литературе XIX века. — М. : МГПИ, 1985. — 167 с.
 12. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. — М. : Высшая школа, 1990. — 344 с.
 13. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 90 т. / Толстой, Лев Николаевич — М. : Художественная литература, 1935 — 1958.
 14. Щеглов М. Любите людей: Статьи. Дневники. Письма. — М.: Советский писатель, 1987. — 512 с. — Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/304316/read>

УДК 821.162.1

*НАТАЛІЯ ЛОБАС, викладач,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

МАЙСТРА МАЦЄЖИНСЬКОГО РОЗМОВА ЗІ СМЕРТЮ (ТАНАТОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПОЕЗІЇ ПЙОТРА МАЦЄЖИНСЬКОГО)

У статті розглядаються дві збірки сучасного польського поета П.Мацежинського. Предметом розгляду є мотив танцю смерті (dance macabre) та його трансформації у творчості поета.
Ключові слова: літературна танатологія, танець смерті, dance macabre, образ, мотив, проблематика.

The article analyzes two poetry books of contemporary Polish poet Piotr Macierzynski. The subject of scholarly attention can be defined as a death dance motif (danse macabre) and its transformations in poet's works.

Keywords: Thanatology in Literary Theory, dance of death (dance macabre), image, motif, problems.

В статье рассматриваются два сборника современного польского поэта П.Мацежинского. Предметом рассмотрения является мотив пляски смерти (dance macabre) и его трансформации в творчестве поэта.

Ключевые слова: литературная танатология, пляска смерти (dance macabre), образ, мотив, проблематика.

Artykuł dotyczy dwóch tomików poezji współczesnego poety polskiego P.Macierzyńskiego. Przedmiotem rozważań jest motyw tańca śmierci (dance macabre) i jego transformacje w twórczości poety.

Słowa kluczowe: tanatologia literacka, taniec śmierci (dance macabre), obraz, motyw, problematyka.

Образ смерті належить до вічних образів у літературі. Не помилимося, якщо скажемо, що практично кожна епоха мала свої розрахунки зі смертю, що, зрозуміло, виявлялося тим чи іншим чином у літературних творах. Адже «смерть — це феномен, який експлікується особистістю в закріплених культурною нормами» [1, 19]. Виявлення цих форм в художніх текстах є об'єктом зацікавлення літературної танатології як однієї з галузей танатології гуманітарної.²²

Предметом цієї розвідки є танатологічна концепція сучасного польського поета Пйотра Мацежинського, зокрема, його інтерпретація середньовічного мотиву dance macabre. Об'єктом дослідження ми вибрали першу («Dance macabre i inne sposoby spędzania wolnego czasu») та останню наразі («Antologia wierszy SS-mańskich») збірки поета.

Як підтвердження того, що розгляд такого плану проблематики не втрачає актуальності, поки людина взагалі буде мислити себе як кінечну істоту, наведемо влучне спостереження дослідниці естетики смерті у сучасній українській прозі Н.Тендітної: «Ставлення до смерті — дзеркало культури і одна з головних проблем, із якою людина стрічається впродовж усього свого життя» [5].

Зайве, мабуть, докладно описувати саме явище «танцю смерті», «макабричного танцю»,

²² Надзвичайно цікавим і корисним з точки зору методології танатологічного аналізу тексту, є дослідження цитованого вище Красільнікова. Дослідник аналізує різного типу підходи до цієї проблематики (семантичний, наратологічний, структурний, психоаналітичний тощо) і виокремлює типову модель танатологічного аналізу літературного твору, роблячи висновок, що «семантика індивідуальної художньої танатології складається з уявлень про смерть у дану епоху, у даній соціальній групі, у даній релігії, вона залежить від актуальної для автора філософської системи, а також від власної психологічної позиції» [1, 40].

оскільки йому в культурологічній літературі присвячено достатньо уваги. Наголосимо лишень на основних, жанроутворюючих характеристиках цього феномену. Як подає «Словарь средневековой культуры», танець смерті — це «синтетичний жанр, який існував у європейській культурі з сер. XIV до першої половини XVI століття і представляв собою іконографічний сюжет, супроводжуваний віршованим коментарем, танець скелетів з новопомерлими» [4, 630]. Композиційно *dance macabre* являв собою хоровод — послідовність речитативів різних персонажів, зазвичай розділених на пари: живий — мертвий. При досить різноманітних сюжетах та стилістиці різних варіантів *dance macabre*, усіх їх об'єднує мотив всезагальної рівності перед обличчям смерті. «Під напором стихії руйнується будь-яка, здавалося би, безумовна і об'єктивна каузальність, сама смислова система культури» [4, 361].

Цікаво, що виникнення танцю смерті як жанру дослідники пов'язують із соціальними потрясіннями середньовічної Європи, коли під сумнів були поставлені самі принципи середньовічного суспільства, наслідком чого став «великий страх», проявом якого і постає незвичайна популярність танатологічних мотивів та образів²³. Не дивно, отже, що початок нинішнього століття, епоха «пост» і навіть «пост-пост», позначена перманентною відсутністю рівноваги, сумнівів у всьому та нестійкістю будь-яких систем, епоха постійних потрясінь і, що важливо, посилення апокаліптичних настроїв (черговий кінець світу, який пророкують цього вже, 2012 року, можна ігнорувати, але есхатологічне напруження культура відчуває все сильніше), а водночас епоха безконечного карнавалу, звертається знову до теми макабричного танка смерті²⁴.

Біографічна довідка. Пйотр Мацежинський — постать у сучасній польській літературі досить відома і контроверсійна водночас. Поет покоління 70-х, пов'язаний із краківською формацією «*Na!art*», активно публікується у польських літературних виданнях („*Studium*“, „*Kwartalnik Artystyczny*“, „*Lampa*“, „*Tytuł*“, „*Na!art*“, „*Czas kultury*“, „*Opseje*“), твори його перекладені також різними мовами. Мацежинський зумів перемогти у багатьох національних літературних конкурсах²⁵. На сьогодні він є автором збірок „*Dance macabre i inne sposoby spędzania wolnego czasu*“, 2001, „*tfu, tfu*“, 2004, „*Odrzuty*“, 2007, „*Zbiór zadań z chemii i metafizyki*“, 2009, «*Antologia wierszy SS-mańskich*», 2011. Восени 2011 року у тернопільському видавництві «Крок» з'явилася друком вибірка його поезій в українських перекладах під назвою «Тьфу, тьфу».

Дослідження та аналіз живих авторів таїть у собі велику небезпеку: автор завжди може заперечити інтерпретацію того чи іншого дослідника, включитися у дискусію на тему власних творів, звести нанівець усі зусилля інтерпретатора. З іншого боку, є і безперечні плюси — автор має можливість безпосередньо висловитися на тему, яка цікавить літературознавця. Особливо тепер, коли, по-перше, розвиток комп'ютерних технологій дає можливість безпосереднього спілкування незалежно від відстаней. А по-друге, специфіка сучасної літератури полягає у її зорієнтованості на т.зв. «видавничий проект»²⁶, що веде за собою можливість якщо не зверифікувати

23 Часто дослідники пов'язують виникнення та активного поширення «танка смерті» із епідеміями чуми, що спустошували середньовічну Європу. «Маючи складне, частково ритуальне походження, вюрцбурзький Танок смерті [йдеться про текст, створений у Центральній Німеччині вюрцбурзьким домініканцем бл. 1350 р. — Н.Л.] виник як реакція на епідемію чуми 1348р. В Танку смерті беруть участь десятки раптово вирваних з життя грішників; їх тягне до хороводу *Музика Смерті*» [4, 361]. Подібне пояснення популярності «*dance macabre*» дає, зокрема, Й.Хейзінга. Хоча сьогодні не йдеться про такого рівня епідемії, однак для сучасного стилю життя не менш характерна величезна кількість раптових, неочікуваних смертей. Чому замінили теракти, війни, нещасні випадки технологічного характеру, що все разом підтримує сильний інстинкт смерті людини початку 21-го століття.

24 Мимоволі напрошується аналогія із Гессе: музика віку, коли панував лад, спокійна і радісна, а музика неспокоїної доби тривожна і похмура. (Зрештою, танець смерті, макабричний танець, безпосередньо пов'язаний із музикою, беручи до уваги його походження та синкретичний характер.) Так було з бароко, коли в польській літературі з'являється феномен ксьондза Баки, так є і тепер.

25 На зустрічі з українськими читачами в Тернополі восени 2010 року, поет пожартував з цього приводу, що журі літконкурсів, мабуть, не читає його віршів, інакше йому б не присудили такої кількості нагород.

26 Питання видавничого проекту у зв'язку із творчістю трьох молодих сучасних авторів розглядала Тетяна Романко у дисертації «Роман ініціації в сучасній українській, польській та американській літературах (на матеріалі творчості Л. Дереша, М. Нагача, Н. МакДонелла)» (Тернопіль, 2011). Однією із рис письменника як «видавничого проекту» є доступність його для читачької аудиторії, здійснювана у формі зустрічей, презентацій, авторських блогів та сайтів,

певні тези, то бодай поцікавитися думкою письменника про конкретну проблему.

Деякі рефлексії, які стосуються танатологічних мотивів поезії Пйотра Мацежинського, висвітлені у нашій з поетом розмові, опублікованій у мережі [див. 2]. Це інтерв'ю служитиме своєрідним маячком, котрий, освітлюючи певні аспекти, не даватиме зблудити у хащах надінтерпретації.

„Dance macabre i inne sposoby spędzania wolnego czasu“. Мотив *dance macabre*, винесений Мацежинським у заголовок першої книги, символічним чином визначає один з головних напрямків його поетичної рефлексії і, водночас, підкреслює концептивний, бароковий її характер²⁷. Ця книга відразу ж заявила про специфічність поетики молодого автора. «Вірогідність цих віршів, — цитуємо Єжи Ярневича з обкладинки збірки, — у яких анекдот сусідить з пародією конфесійності, береться звідти, що Мацежинський, доносячи на світ, доносить також на самого себе» [8]. Критики одноставно підкреслюють активну суб'єктивність його текстів, фабулярність мовлення, блискуче володіння блазенадою²⁸. Його світ «приховує в собі, однак, запрошення до конфронтацій з провокативно відмінним читацьким досвідом. Адже з'являється у них, опертий на влучному спостереженні і критичному чутті, роздум над вихолощенням дотеперішніх форм культури, над деградацією давніх зразків та точок віднесення, над двозначною роллю мистецтва і, зокрема, поезії [...], а також, що для Мацежинського дуже характерне, над незворотнім зникненням свідомості того, що мода і вроджена несміливість інтелектуалів, казали колись називати *sacrum*» [9].

Найперше, варто кількома хоча би рядками згадати про графічне оформлення збірки „Dance macabre i inne sposoby spędzania wolnego czasu“. Фотографії, розміщені на обкладинці та перед кожним із трьох розділів, створюють чіткий, сюжетний навіть, візуальний ряд, що наперед уже скеровує читача на певне розуміння віршів.²⁹ Отож, перше фото, на обкладинці, — руки, що заряджають пістолет (як фон — газета, на якій лежать набої); друге фото (перед розділом «Jazda na posogoż-siu») — дівчина сидить перед чоловічим манекеном без голови, тримаючи в руці півпорожню склянку, перед нею на столі розгорнута газета та будильник, що показує 11.30; третє фото, перед розділом «Afirmacja zdychania» — дівчина лежить на столі перед порожньою склянкою, тримаючи в руці пістолет; четверте фото, перед розділом «Dance macabre śledzia», — знову ж, дівчина лежить з пістолетом у руці, перед нею порожня склянка, на фоні — нечіткий силует манекена. Але тим разом видно, що вона лежить у чомусь, що може бути однаково відходами, поміями, блювотою чи чимось іще. Поет так коментує цей момент: «У Польщі інколи пробувано пояснювати, що це мозок/самогубство, але це була помилка. На обкладинці є пістолет і набої, але набої сліпі. На це ніхто не звернув уваги. Швидше, це — розлите вино змішане з чимось, що було на столі. Це танець зі смертю, але без перетинання останньої межі». [2]

Вже у цій фотоінтерпретації (до певної міри можна її вважати автоінтерпретацією³⁰), смерть набуває того реального і, водночас, символічного характеру, який збережеться у Мацежинського і надалі. Танатос тут представлений суїцидом, але суїцидом потенційним, нездійсненим, результатом якого стала не смерть, а сп'яніння (як символічна смерть, як десакралізація смерті). Фоторяд співдіє з назвою та підкреслює ідею, закладену в ній: смерть профанується, зводиться до ряду

інтерв'ю на різноманітних інтернет-ресурсах, а також можливість зворотного зв'язку, здійснена засобами того ж інтернету. Пйотр Мацежинський не є винятком із загальної тенденції: він має власну сторінку (piotrmacierzynski.republika.pl), зареєстрований у популярній соціальній мережі Facebook, його вірші публікуються іншими користувачами на власних сторінках. Крім того, у відповідних темах інтернет-форумів можна знайти безпосередні відгуки читачів на тексти поета (наприклад, тут: <http://grono.net/poezja/topic/1305149/sl/piotr-macierzynski/>). Усе це разом створює цікавий науковий прецедент, який вимагає детального спеціального дослідження, а саме: інтернет-рецепція літературних творів.

27 Концептизм у класичному для польського літературознавства значенні цього терміна настільки характерний для поезії П.Мацежинського, що повинен стати темою окремого дослідження. Концепти — центральна фігура віршів поета — відіграють тут таку ж роль, як і, приміром, у Я.А.Морштина, визнаного барокового мариніста.

28 Варто зайвий раз підкреслити карнавальний характер цього художнього світу.

29 Не можна не згадати подібний принцип класичних середньовічних «танців смерті», фактично, їх визначальну жанрову ознаку: *dance macabre* представляв собою ряд ілюстрацій з віршованими коментарями. Тільки у Мацежинського ілюстрації служать коментарем до текстуального ряду.

30 Автотематизм, автоінтерпретація, рівно як і автокреація — надзвичайно характерні риси поетики аналізованого автора, що зближує його з іншим відомим польським «автокреатором» Вітольдом Гомбровичем. І цей аспект творчості Мацежинського, разом з його порівняльним виміром, заслуговує окремої розмови.

справ буденних, щоденних, звичайних. Чи таким чином сублімується страх перед смертю? Мацежинський: «Колись смерть мене сковувала, роздуми про смерть викликали у мене сором. Я боявся не остаточних розв'язань, а того, що ні на що не впливатиму, а померлий же також має свої обов'язки. Я боявся, що не дам собі ради, що те, що за життя вдається затушувати, після смерті викличе якийсь скандал. Сьогодні думаю подібно, але вже не так боюся скандалів. Коли я був молодший, десять років тому, коли виходила моя дебютантська збірка, я думав, що шкода буде вмирати» [2]. Гротескні образи середньовічного карнавалу виконували подібну функцію подолання страху сміхом. Мацежинський долає свій страх смерті, використовуючи той же механізм десакралізації. Однак, відповідно до епохи, бачимо інший страх смерті та іншого типу десакралізацію. У середньовічних танцях смерті персонажі переймалися оцінкою свого земного життя з точки зору вічності, тоді як для Мацежинського важливішою є оцінка його земного життя з земної ж точки зору. І смерть тут вже не осмішується, немає потреби зображати її у гротескних, макабричних іпостасях. Достатньо просто усвідомити, що «вмирання вписане у наші розваги, у наш вільний час. Про смерть не думається тоді, коли людина запрацьована» [2]. Хоча заголовок цієї розвідки відсилає до знаного середньовічного тексту «Rozmowa mistrza Polikarpa ze śmiercią», цей зв'язок має характер швидше символічний. Ми не знайдемо у Мацежинського образу смерті у традиційному уявленні, приміром, жінки з косою, як це було у діалозі майстра Полікарпа³¹. Смерть тут банальна, повсякденна, цілком реальна, але неперсоніфікована. Це — свого роду «великий відсутній», якщо вжити окреслення Жана ле Гофра³². Мацежинський не творить образу Смерті як такого, більше того, у збірці не знайдемо жодного вірша, присвяченого конкретно смерті (такий вірш з'явиться у поета пізніше), однак десь за плечима, невидима, але відчутна, вона супроводжує ліричного суб'єкта, проявляючись у найрізноманітніших аспектах життя. Нечисленні згадки про смерть не містять якихось глибоких філософських узагальнень, ані потойбічного демонізму, вони творять образи емпіричні, прості й вражаючі у своєму натуралізмі:

смерть до зайця приходить
зі спицею від ровера
пробиває його навиліт і чекає

Смерть тут постає, відповідно до авторської концепції, явищем щоденним, конкретним, індивідуальним (пізніше Мацежинський напише стосовно способу вмирання: «Я не ворог прогресу/але я за індивідуальний до себе підхід») і водночас банальним:

непотрібна буде атомна бомба
ані повернення льодовика
вистачить картярських боргів та горілки

Зведення таємниці смерті до щоденних справ, більше того, переведення вмирання у розряд «інших способів проведення вільного часу» — ніщо інше, як профанація, характерна для карнавального способу мислення, разом із карнавальним сміхом, амбівалентністю. Карнавальний характер творчості Пйотра Мацежинського неодноразово підкреслювався дослідниками, проявився він уже у першій збірці. Гра поняттями *sacrum* і *profanum* — улюблений прийом і визначальна риса стилю поета. Зрештою, сам танець смерті також можна трактувати у категоріях карнавального, адже очевидний тут є гротеск, поєднання страшного та смішного. Танець скелетів з живими нагадує зайвий раз про минуість, несталість всього, по-карнавальному урівнюючи багатих і бідних, пап і жебраків. Другий карнавальний прийом — маска, визначає архітектуру збірки. Хоч, як згадувалося, поезія Мацежинського є глибоко персональною у тому розумінні, що немає тут віршів абстрактних, кожен текст — це конкретні переживання конкретної людини у конкретній життєвій ситуації, однак щоразу ліричний герой одягає іншу маску, втілюється в інший образ, привідкриваючи інший спосіб мислення. Зустрічаємо тут поета (найулюбленіша маска ліричного героя), божевільного, закоханого, дитину, Piotra Macierzyńskiego — alter ego автора, пересічного громадянина та ін., які і утворюють хоровод танцю смерті. Крім масок головного персонажа (якщо можна

31 Uźrzał człowieka nagiego,
Przyrodzenia niewieściego,
Obraza wielmi skaradego, [...]
Mieście oczy zawracają,

Groźną kosę w ręku mając... [http://staropolska.pl/sredniowiecze/poezja_swiecka/dialog_01.html, прочитано 10.10.2011]

32 «Серед багатьох страхів, що змушували їх [людей середньовіччя — Н.Л.] тремтіти, страх смерті був найслабшим, смерть — великий відсутній середньовічної іконографії», — цитує Ж.ле Гофра Ц.Нессельштраус. [3]

стосовно лірики вжити такий прозаїчний у всіх значення термін, але він виправданий настільки, наскільки розповідною, сюжетною є поезія Мацежинського), у хороводі беруть участь й інші (що цікаво, постійні) герої: батько ліричного суб'єкта, мати, Юстина (у наступних збірках з'являться ще Гелена та Катажина) та інші, тим разом, тимчасові постаті, як, приміром, Герберта, св. Войцеха та ін. Якщо пам'ятати, що поет відсилає нас до жанру танцю смерті, то неважко уявити, що такий вірш становить свого роду *contredance* кожного учасника хороводу зі смертю, інакше кажучи — оцінку сповідуваних цінностей з точки зору конечності буття. Така, власне, перспектива підводить читача до певних висновків: по смерті нас не чекає нічого («я тоді не думав / що після нас залишиться / мабуть те саме що після Герберта / трохи забуття»), людина має одне життя і варто його провести так, щоб це відповідало сутності самої людини, незважаючи на думки оточуючих та суспільні конвенції («я б хотів змарнувати життя на писання віршів та прогулянки лісом»). Водночас людина, хоча і є іграшкою долі, має великі творчі можливості, що рівняє її у житті (та смерті також) із Богом, і ці можливості не у якихось героїчних чинах, але у щоденних людських рішеннях («і хоч ми маємо все для створення світу / значимо насправді так небагато / але власне цієї ночі ми вирішували про життя вже після зняття сукенки»).

Як на «танець смерті», збірка містить на диво мало текстів, пов'язаних безпосередньо із Танатос. Натомість варто говорити про цілий ряд дотичних до домінуючого мотивів з танатологічним забарвленням, зокрема, конечності життя та сенсу буття, кохання і смерті тощо. Тут же належить згадати про один із центральних образів поезії польського автора — образу Бога, часто зіставляваного з образом поета (іноді самого Мацежинського). Однак ця тема (як і багато інших — творчість цього поета — велика біла пляма навіть для польського, не говорячи вже про українське, літературознавства) заслуговує на окреме обговорення.

«*Antologia wierszy ss-mańskich*». Збірка, що вийшла друком у кінці 2011 року, є, водночас, і логічним продовженням попередніх, і абсолютно новим етапом. Це так само, як і попередні, збір конкретних історій конкретних (і в цій конкретиці надзвичайно типових) людей, однак обмежених у конкретному хронотопі: друга світова війна, Аушвіц, Овенцім. І контрданс, доведений до дуельної гостроти: перший розділ книги становлять «*Wiersze Oświęcimskie*» — історії в'язнів, другий розділ — «*Wiersze ssmańskie*» — історії тюремників. Та це не танець жертви з убивцею. Це той же хоровод смерті, у котрому перед лицем Танатос всі рівні: хто помер, і хто живий, хто убивав, і хто убитий. Тут нема понять добра і зла. Епіграфом, взятим із Камю, Мацежинський одразу розставляє акценти: «Зло і цнота є випадком або капризом». І знову, не побачимо образу смерті у жодній персоналізованій іпостасі. Смерть у «Антології есесівських віршів» — це хліб насущний, так само як крематорій — місце роботи.

Стосовно галереї образів, виведених поетом у віршах «Антології», то всі вони максимально біографічні. Гротеск цих постатей ненавмисний, викликаний гротеском самої екзистенційної ситуації, доведеним часто до абсурду:

не плач зараз прийде есесівчик
і забере нас до газової камерки
там циклончик заспіває колисанку
котра заколише єврейок, тараканчиків та циганок
потім зондеркомандочка обміє наші тільця
поскладає як вуглики аж поки засвіtimo
і полетимо над табірцем смертоньки

— добре мамусю

Хоча у цій збірці немає образу альтер его поета — Пйотра Мацежинського, однак автор проектує на концтабірну дійсність образ інтелігента, поета, котрий, разом з тим, що повинен давати собі раду у нових обставинах, не хоче забувати також і про інший вимір буття:

листок це розкіш
але він і так довший від пам'яті
краще померти
за писання віршів
ніж за володіння картоплиною
якщо я маю такі бажання
то я філософ на хвилинку
сморід паленого тіла не дозволяє розміряться
як буду дуже голодний то з'їм свої вірші

Для есесівців їхня праця у таборі не постає чимось надзвичайним, не більше, ніж кожна інша

робота, котру кожен порядний німець та арієць повинен сумлінно виконувати. І власне, у такому протиставленні жакливії екстраординарності буття в'язнів, вирваних зі звичного оточення та перенесених у дійсність, гіршу за пекло, та рутинної повсякденності буття табірної обслуги. Робота, як кожна інша. Однак за плечима кожного есесівця стоїть автор, озброєний баченням з перспективи майже цілого століття, й відверто іронізує, змушуючи читача розставляти вірні акценти:

не питай кохана що я тут роблю
робота важка
але приносить задоволення
ми не марнуємо часу
легко отримати підвищення

сумую за твоїми кучериками
хочу заснути у твоїх расово чистих обіймах
я привезу тобі золоту брошку
цілую Хайль Гітлер
Ганс

Загалом, відповідно до структури книги, героїв цих віршів можна розбити на два табори: з одного боку есесівці, з іншого боку їх жертви. І за кожним із них відчувається єдина, чітка та послідовна авторська свідомість: у коментарях, у міжрядкових алюзіях, а в основному, у глибокій іронічності та амбівалентності розповіді. Чіткий поділ книги дає змогу авторові досягти цілковитої конфронтації сторін, пропонуючи читачеві почергово два погляди на одну подію — голокост. А навіть і три — видавницька позиція ще в жодній із книг Мацежинського не була такою чіткою. Зрештою, не знайдемо тут якихось нових фактів чи ще більш шокуючих, ніж на сьогодні відомі, ситуацій з концтабірного життя. Заслуга Мацежинського не так у підборі епатажного матеріалу, скільки у його, матеріалу, щоденності, жакливії у своїй простоті буденності.

Не відходячи від улюбленого концепту, Мацежинський натомість до краю загострює іронію своїх текстів. Концепт, іронія та поліфонія— це найважливіші риси збірки.

як налякати людину
якій загрожували повішенням
яку били морили голодом
позбавили смаку на надії
хотіли загазувати
спалити в крематорії
на її очах загинув батько
з її родини ніхто не вижив

як зараз вона має співчувати хлопцеві
у котрого вкрали ровер

Проблематика «Антології есесівських віршів» не вражає різноманітністю, однак самі проблеми заторкують найбільш чіткі точки існування людини. На задній план відходить таке важливе для ранішого Мацежинського кохання, натомість загострюється проблема абсурдності людського життя, відносності цінностей. Одним з найважливіших екзистенційних питань залишається проблема віри, Бога та, особливо, теодицеї:

декотрі вже на початку перестають вірити в Бога
інші тільки лише після втрати близьких
я дотримуюся думки
що якщо є Бог
то наші страждання може дасться якось пояснити

Гротескна та, разом з тим, до краю іронічна картина розмови Гітлера з Богом у вірші «Бог втішає Адольфа Гітлера» становить лейтмотив нової (у порівнянні з попередньою творчістю) метафізики Мацежинського:

ти увесь час був в моїх руках³³
іграшкою котра мала завдання розширити студії
над поняттям теодицеї

Повертаючись до загальної нашої проблематики, відзначимо, що, як це не дивно (а, може, і закономірно) структуротворчим для «Антології есесівських віршів» є той же композиційний

33 Так говорить укінці вірша Бог до Гітлера

принцип класичного *dance macabre*, а саме — послідовність речитативів різних персонажів, зазвичай розділених на пари. Тільки поділ тут проведений не на пари, а, образно кажучи, на два хороводи: есесівці навпроти (не супроти!) в'язнів. Головним же антагоністом, мірилом усіх цінностей, є, звичайно, Смерть.

Творчість сучасного польського поета, представника покоління сімдесятих, Пйотра Мацежинського становить надзвичайно цікавий матеріал не тільки для літературознавця. Це свого роду культурний феномен. Простими словами, з мінімумом поетикальних прикрас, автор не тільки дає зріз сучасної йому дійсності (події, котрі відбуваються у поезії Мацежинського, як не парадоксально взагалі звучить таке поєднання, спокійно можуть бути перенесені у будь-яку точку нинішньої цивілізації західного типу), а з такою ж легкістю пропонує власну оцінку і здійсненим, аксіологічно усталеним фактам. Проблема смерті, втілена в образі *dance macabre*, хоча і один з центральних мотивів поезії польського автора, — це лише маленька частинка зв'язного та цілісного, хоч і динамічного, світобачення Мацежинського. Залишається сподіватися, що наша розвідка стане поштовхом до зацікавлення творчістю цього оригінального та самобутнього поета.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Красильников Р.Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. — Вологда: ГУК ИАЦК, 2007. — 140 с.
2. Мацежинський П. «Я б не хотів, щоб мої тексти читали в школах...» // <http://yuryzavadsky.com/1737#more-1737> (прочитано 28.30. 2011)
3. Нессельштраус Ц. Г. "Пляски смерти" в Западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Культура Возрождения и средние века. — М., 1993. — С.141-148.
4. Реутин М.Ю. Пляска смерти// Словарь средневековой культуры. — М.б 2003. — С. 360-362.
5. Тендітна Н. Хто навчився помирати, той розучився бути рабом // litgazeta.com.ua/node/2065 (прочитано 30.09.2011)
6. Юрчук О.О. Необарокові тенденції в сучасній українській поезії // www.ukrlit.vn.article1/1579.html (прочитано 12.10.2011)
7. Macierzyński P. Antologia wierszy ss-mańskich. — Kraków: Ha!art, — 2011. — 73 s.
8. Macierzyński P. Dance macabres i inne sposoby spędzania wolnego czasu.— Warszawa: Zielona Sowa, 2001. — 67 s.
9. Macierzyński P. Zbiór zadań z chemii i metafizyki. — Kraków: Ha!Art, 2009. — 104 s.

УДК 82.2

*НАТАЛІЯ МИКОЛАЙЧУК, асистент
Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут
імені Тараса Шевченка*

НОВЕЛА Ф.КАФКИ «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» З ТОЧКИ ЗОРУ НАРАТОЛОГІЇ

Стаття присвячена дослідженню новели Франца Кафки «Перевтілення» з позиції наратології.
Ключові слова: наратив, перспектива, наратор, фокалізація, Жерар Женетт.

Статья посвящена исследованию новели Франца Кафки «Превращения» с позиции нарратологии.
Ключевые слова: нарратив, перспектива, наратор, фокализация, Жерар Женетт.

The article deals with the novella by Franz Kafka «The Metamorphosis» from the point of view of narratology.
Key words: narrative, perspective, narrator, focalization, Gerard Genette.

Вступ. Наратив (англ. і фр. Narrative - розповідь, оповідання, від лат. narrare - розповідати) - поняття філософії постмодерну, котре фіксує процесуальність самоздійснення як спосіб буття тексту. Наратор – центр орієнтації, основна фігура у творі, в структурі наративу [5, 160]. Наратологія, або теорія оповіді, зародилася наприкінці 60-х, як наслідок перегляду структуралістської концепції з позиції комунікативних уявлень про природу мистецтва. Нині це достатньо самостійна дисципліна з власними завданнями і можливостями вивчення текстів.

Слід сказати, що виникненню наратології передували дослідження структуралістів: Р. Якобсона, К. Леві-Строса, Р. Барта та інших. Р. Барт у статті “Смерть автора” зазначає, що саме читач, а не автор, є основним джерелом синтезу змістів, бо “текст складається з множинності різних видів письма, які виходять з різних культур та вступають один з одним у відношення діалогу, пародії, сварки, однак вся ця множинність фокусується в одній точці, якою є не автор, а читач. Читач – це той простір, де відбиваються всі до єдиної цитати, з яких складається письмо; текст набуває єдності не в походженні своєму, а в призначенні, тільки призначення це не особиста адреса; читач – це людина без історії, без біографії, без психології, він всього лише хтось, хто зводить до єдності всі ті штрихи, що утворюють письмовий текст” [2, 390].

Одним із найвизначніших дослідників наратології сьогодні є французький учений Ж. Женетт. Його ґрунтовна праця “Фігури” охоплює значну кількість аспектів вираження художньої мови. Назвавши свою книгу “Фігури”, Ж. Женетт, скоріше за все, хоче підкреслити найголовніший об’єкт свого дослідження - риторичні фігури, використані в художньому тексті. В літературному творі Ж. Женетт вбачає багатоплосливість. Читач, сприймаючи художній текст, немов би занурюється в реальність, створену автором, він починає жити в часі, який описується в творі, і реальний час для нього зупиняється; герої, їхні вчинки, переживання починають емоційно щиро сприйматися та переживатися читачем. Від того, наскільки правдиво вдасться письменнику передати всі події, які будуть відбуватися в творі, залежить успіх його розказаної історії.

Аналізуючи новелу Ф.Кафки «Перевтілення» ми будемо спиратися на працю «Оповідний дискурс» Жерара Женетта. Він зосереджує увагу на самому процесі розповіді, а не на самій оповідці. Женетт у книжці «Оповідний дискурс» розглядає та описує ряд наративних рівнів. Ми простежимо функціонування цих рівнів у новелі. Слід відзначити, що з точки зору наратології новела Ф.Кафки «Перевтілення» не досліджувалася. Розпочнемо ми наше дослідження саме з такого рівня як порядок оповіді.

У даному випадку наше завдання полягає у тому, щоб визначити відношення між часовим порядком послідовності подій в історії і їх розміщенням в оповіді новели. У новелі не вказані ча-

сові дані, ми не знаємо ні року, ні місяця, коли відбувалися події, про які йдеться. Ми можемо лише здогадуватися, що перевтілення головного героя тривало декілька місяців. Якщо весь текст новели розділити на часові відрізки і кожен з них позначити буквою, а цифрою позначити місце кожного виділеного сегмента в історії, то отримаємо наступну формулу

A1 – B2 – B3- D4 – Г5

Таку картину ми маємо на макрорівні оповіді, однак це не означає, що на мікрорівні не існує різного роду порушень нарративного порядку.

Проаналізуємо наступний уривок з новели:

(А) Він нездужає, - сказала мати керуючому, поки батько продовжував говорити біля дверей. - Повірте мені, пане керуючий справами, він нездужає. Хіба б Грегор запізнився на поїзд! (Б) Хлопчик тільки й думає що про фірму. (В) Я навіть трохи сердита на те, що він нікуди не ходить вечорами; він пробув вісім днів у місті, але всі вечори провів дома. Сидить собі за столом і мовчки читає газету чи вивчає розклад поїздів. (Г) Єдина розвага, котру він дозволяє собі, - це випилювання. (Д) За якихось два-три вечори він зробив, наприклад, рамочку; така красива рамочка, просто диво; (Е) вона висить там у кімнаті, ви зараз її побачите, коли Грегор відчинить. (Є) Справді, я щаслива, що ви прийшли, пане керуючий; без вас ми б не примусили Грегора відчинити двері; він такий упертий; (Ж) і напевне він нездужає, хоч він це й заперечував уранці [4, 28].

Всі ці сегменти відносяться до основних позицій в історії, які зображені в хронологічній послідовності наступним чином:

- 1 Грегор нездужає
- 2 Думки про фірму
- 3 Не ходить вечорами
- 4 Єдина розвага – випилювання
- 5 Рамочка, яка висить у його кімнаті
- 6 Пані Замза щаслива, що прийшов керуючий

Таким чином наша формула виглядає так:

A1 – B2 – B3 – Г4 – Д5 – Е5 – Є6 – Ж1

У своїй праці Женетт вводить термін «анахронія» - різні види неспівпадіння часового порядку оповіді з часовим порядком історії. Він виділяє два основних види анахроній: аналепсис і пролепсис. Давайте детальніше розглянемо суть цих понять. Аналепсис буквально означає «нагадування», отже аналептичні елементи – це події, які сталися у минулому, але безпосередньо пов'язані з теперішнім. Пролепсис означає «передбачення», тобто це події які стануться пізніше, але які автор подає зараз, щоб натякнути на подальший розвиток оповіді. У новелі немає великої кількості пролепсисів. Прикладом може служити ось ця фраза: «бажання Грегора побачити матір скоро сповнилося». Функція цього пролепсису полягає в тому, щоб показати читачам як сильно Грегор сумує за мамою, як йому її не вистачає і що страждання Грегора від розлуки з матір'ю скоро закінчатся.

Аналепсиси в новелі «Перевтілення» трапляються набагато частіше. Слід також наголосити, що вони виконують в оповіді різноманітні функції. В основному аналепсиси в новелі надають читачам інформацію про життя головного героя до початку розповіді. Грегор згадує, чому він почав працювати комівояжером.

«Єдиною в ту пору турботою Грегора було зробити все, щоб сім'я якомога скоріше забула банкрутство, що привело всіх до стану повної безнадії. Тому він почав тоді працювати з особливим запалом і ледве не відразу зробився з маленького приказчика вояжером, у котрого були, звичайно, зовсім інші заробітки, та чиї ділові успіхи відразу ж, у вигляді комісійних, перетворювалися в готівку, котру й можна було покласти дома на стіл перед здивованою й щасливою сім'єю. То були хороші часи, і потім вони вже ніколи, у крайньому випадку в минулій величч, не повторювалися, хоча Грегор і пізніше заробляв стільки, що міг утримувати й дійсно утримував сім'ю. До цього всі звикли - і сім'я, і сам Грегор; гроші в нього з вдячністю приймали, а він їх охоче давав, але особливої теплоти більше не виникало. Тільки сестра залишилась усе-таки близькою Грегору; і оскільки вона на відміну від нього дуже любила музику й вразливо грала на скрипці, у Грегора була потаємна думка віддати її на майбутній рік до консерваторії, незважаючи на великі витрати, які це викличе і які доведеться покрити за рахунок чогось іншого... У розмовах із сестрою часто згадувалася консерваторія, але згадувалася завжди як прекрасна, нездійсненна мрія, і навіть ці невинні нагадування викликали в батьків незадоволення; проте Грегор думав про консерваторію цілком визначено й збирався урочисто заявити про свій намір напередодні Різдва.» [4, 39-40].

Наступною функцією аналепсисів є принцип контрасту: вони також дають можливість читачеві порівняти життя персонажів за принципом раніше – тепер, а також побачити еволюцію характерів та смаків героїв. Розглянемо приклади таких аналепсисів: «Лише біля дверей він

зрозумів, що, власне, його туди потягло; це був запах чогось їстівного. Там стояла тарілка із солодким молоком, у котрому плавали скибочки білого хліба. Він ледь не засміявся від радощів, бо їсти йому хотілося ще сильніше, ніж уранці, і ледве не по очі занурив голову в молоко. Але скоро він розчаровано витягнув її звідти; мало того, що через поранений лівий бік їсти йому було важко, - а їсти він міг тільки широко розкриваючи рот і працюючи всім своїм тулубом, - молоко, яке завжди було його улюбленим напоєм і яке сестра, звичайно, тому й принесла, видалося йому тепер зовсім несмачним; він майже з відразою відвернувся від тарілки й поповз назад, на середину кімнати». Як бачимо у Грегора повністю змінилися смаки: раніше молоко йому смакувало, а тепер він відчуває лише відразу [4, 36].

«Та й рани його, як видно, зовсім зажили, він не відчував уже ніяких перешкод і, здивувавшись цьому, згадав, як місяць із лишнім тому він трохи поранив палець ножем і не далі, ніж позавчора, ця рана ще спричинювала досить сильний біль». Ці приклади показують нам як змінилися уподобання, відчуття та й сам спосіб життя Грегора Замзи у його «новому тілі»

Аналепсиси також показують еволюцію життя, звичок старого Замзи, який з німецького старого перетворюється на роботящого чоловіка. Автор показує, що не тільки Грегор міг утримувати сім'ю.

«І все ж, і все ж - невже це був батько? Та людина, котра раніше стомлено занурювалася в постіль, коли Грегор вирушав у ділові поїздки; котрий у вечори приїздів зустрічав його дома в халаті і, неспроможний піднятися з крісла, тільки злегка піднімав руки на ознаку радощів; а в часи рідкісних спільних прогулянок в якусь неділю чи у великі свята в наглухо застібнутому старому пальті, обережно виставляючи вперед милицю, крокував між Грегором і матір'ю, що й самі рухалися повільно, - ще ледь-ледь повільніше, ніж вони. І якщо хотів що-небудь сказати, то майже завжди зупинявся, щоб зібрати біля себе своїх поводитирів» [4, 47].

Проаналізувавши порядок оповіді в новелі можна зробити висновок, що всі події викладені в хронологічному порядку хоча трапляються також на мікрорівні тексту порушення наративного порядку. Таким чином хронологічний порядок оповіді дає можливість простежити еволюцію світосприйняття головного героя з моменту його перевтілення на комаху.

Наступним елементом аналізу є темп оповіді. У своїй праці «Фігури» Ж.Женетт окреслює таку проблему як співставлення тривалості оповіді з тривалістю історії, що викладається у ній: «это гораздо более деликатная задача, по той простой причине, что никто не может измерить длительность повествования. То, что необдуманно называют так, оказывается, как мы уже говорили, всего лишь временем, необходимым для прочтения, однако совершенно очевидно, что время чтения варьируется от случая к случаю и что, в отличие от кино или даже от музыки, ничто не позволяет в данном случае установить "нормальный" темп исполнения или восприятия.» [3, 340]

Що ж таке темп оповіді? Щоб відповісти на це питання знову звернемося до праці Жерара Женетта. Він під терміном «темп» пропонує розуміти: «отношение между некоторой мерой времени и некоторой мерой пространства (столько-то метров в секунду, столько-то секунд на метр): темп повествования определяется отношением между временной длительностью, а именно длительностью истории, измеряемой в секундах, минутах, часах, днях, месяцах и годах, и пространственной длиной — длиной текста, измеряемой в строках и страницах» [3, 341].

Звісно ж ми розуміємо, що ідеального темпу розповіді (наприклад день-сторінка) практично не існує. В оповідях один день може описуватися на десятках сторінок, або ж навпаки на одній сторінці може бути представлено декілька днів чи місяців. Стає зрозумілим, що у досліджуваній новелі не обійшлося без зміни темпу оповіді.

Новела «Перевтілення» складається з трьох розділів. Варто також наголосити, що і їхня тривалість також майже однакова. Для порівняння:

Перший розділ – 12 сторінок

Другий розділ – 13 сторінок

Третій розділ – 13 сторінок

Час, про який розповідається у новелі становить близько півроку з моменту перевтілення Грегора Замзи на потворну комаху до дня його загибелі. Власне цим і закінчується дана новела.

Досить детально описаний перший день життя зміненого героя. Ми можемо без усяких труднощів дуже чітко уявити кімнату Григора, його відчуття, а також повністю усю картину перевтілення : і «рудий дугастий, поділений на кільця живіт» і «схожу на панцир спину» і нажахані обличчя батьків, сестри і пана керуючого. Увесь цей жах першого дня описано на дванадцяти сторінках першого розділу. Інші дні (близько місяця) описані на шести сторінках і повідомляють читачам про новий спосіб життя Грегора як комахи і про життя його родини «як у страхітливому сні».

На сімнадцятій сторінці читаємо: «пройшов місяць». Робимо висновок, що нічого особливого за цей час не сталося (незважаючи на перший день перевтілення).

П'ять сторінок займає опис прибирання матері і сестри у кімнаті Григора. Усі інші сторінки новели присвячені розповіді про муки Грегора у його новому тілі, про роздуми родини щодо подальшого життя. На останніх двох сторінках автор розповідає нам про загибель потвори і показує з якою радістю «усі троє» сприйняли цю звістку.

Можна зробити висновок, що існують перерви між оповіддю. Лише п'ять днів з шести місяців протягом яких відбувалася дія новели описані більш-менш детально. Усі ці дні розміщені досить симетрично на часовій шкалі: це початок, середина і кінець перевтілення, тобто загибель потворної комахи.

Ми розглянули лише темп оповіді новели. Жерар Женетт виділяє ще чотири основні форми оповідного руху, в яких існують оповідні темпи. Це такі форми: резюме, сцена, еліпсис і пауза. Вчений подає нам наступну формулу часових параметрів чотирьох форм оповідного руху:

«пауза: $ВП = n$, $ВИ = 0$. Следовательно: $ВП \gg ВИ$

сцена: $ВП = ВИ$

резюме: $ВП < ВИ$

елліпсис : $ВП = 0$, $ВИ = n$. Следовательно: $ВП < \gg ВИ$. в которых ВИ обозначает время истории, а ВП — псевдовремя, или условное время, повествования» [3, 345].

Розглянемо, як ці чотири форми оповідного руху існують у новелі.

Резюме. Що ж таке резюме? Резюме – це виклад в декількох абзацах або на декількох сторінках декілька днів, місяців або років без деталізації дій або розмов. У новелі «Перевтілення» ми також знайшли фрагменти такої форми оповіді. Наприклад наступний абзац подає інформацію про те, що робив Грегор довгими днями і безсонними ночами на протязі усього перевтілення:

«Грегор завжди відпускав двері і падав на прохолодний шкіряний диван, що стояв поблизу дверей, тому що йому робилося жарко від сорому та горя.

Він часто лежав там довгими ночами, не засинаючи ні на хвилинку, і годинами терся об шкіру дивана чи, не шкодуючи праці, присував крісло до вікна, дерся до проріхи і, впершись у крісло, припадав до підвіконня, що було явно тільки якимось спогадом про почуття визволення. Воно охоплювало його спочатку, коли він визирав із вікна. Насправді ж усі які б то не було віддалені предмети він бачив з дня на день усе гірше й гірше; лікарню навпроти, котру він раніше проклинав, - так вона надокучила йому, - Грегор узагалі більше не розрізняв, і не знав він доконечно, що мешкає на тихій, але повністю міській вулиці Шарлоттен-штрассе, він міг би подумати, що дивиться зі свого вікна на пустелю, у котру нероздільно злилися сіра земля й сіре небо. Варто було уважній сестрі лише двічі побачити, що крісло стоїть біля вікна, як вона стала кожного разу, прибравши кімнату, знову присувати крісло до вікна і навіть залишати віднині відчиненими внутрішні віконні стулки» [4, 41].

Сцена. Якщо резюме це опис подій без їх деталізації, то сцена – це детальна оповідь про дії у творі. Як бачимо сцена – це драматична частина оповіді і вона як правило чергується з її недраматичною частиною тобто резюме. Ось приклад сцени у «Перевтіленні»:

«- Чи зрозуміли ви хоча б одне слово? - запитав він батьків. - Чи не знущається він з нас? - Боже збав, - вигукнула мати, уся в сльозах, - може бути, що він тяжко захворів, а ми його мучимо, Грето! Грето! - вигукнула вона потім.

- Мамо? - озвалася сестра з іншого боку. - Негайно йди до лікаря. Грегор захворів. Скоріше по лікаря. Ти чула, як говорив Грегор?

- Це був голос тварини, - сказав керуючий, сказав вражаюче тихо у порівнянні з криками матері. - Ганно! Ганно! - закричав батько через передпокій у кухню та вдарив у долоні. - Негайно приведіть слюсаря!» [4, 30].

Пауза. Під паузою ми розуміємо позачасовий опис, коли оповідач інформує нас про якийсь інший персонаж чи предмет, призупиняючи тим самим хід оповіді. Проаналізувавши новелу ми побачили, яскравим прикладом паузи може слугувати опис світанку та ідальні зранку, який використовується для того, щоб показати атмосферу дня напередодні перевтілення. «Тим часом набагато посвітлішало; на протилежній стороні вулиці чітко вимальовувався шматок нескінченної сірочорної будівлі (це була лікарня з рівномірно й чітко розташованими на фасаді вікнами); дощ іще йшов, але тільки великими, розрізненими краплинами, що також окремо падали на землю. Посуд для сніданку стояв на столі у великій кількості, бо для батька сніданок був найважливішою трапезою дня, що тягся в нього, за читанням газет, годинами.

Якраз на протилежній стіні висіла фотографія Грегора часів його військової служби; на ній було зображено лейтенанта, який, поклавши руку на ефес шпаги й безтурботно всміхаючись,

вселяв повагу своєю виправкою та мундиром.» [4, 24]. Ще однією паузою у новелі є опис батька Грегора Замзи: «Зараз він був досить-таки ставним; на ньому був строгий синій мундир із золотими гудзиками, які носять банківські розсильні; над високим тугим комірцем нависало товсте подвійне підборіддя; чорні очі дивилися з-під кушевидних брів уважно й жваво; звичайно скуйовджене сиве волосся було бездоганно зачесане на проділ і напomadжене» [4, 41].

Еліпсис – четвертий тип оповідного руху. Це так званий пропуск в історії оповіді. Він зокрема позначається такими словами як: минув день, місяць, рік і т.д. На присутність еліпсисів у «Перевтіленні» вказують такі фрази як «пройшло вже біля місяця», «минуло два тижні».

Таким чином у читачів створюється ілюзія цілісності і неперервності викладу подій оповіді, а ритм оповіді представлений чергуванням сцен та резюме.

Наступним пунктом нашого дослідження є визначення точки зору в оповіді, тобто з чієї позиції викладена інформація у творі. Ж.Женетт у своїй праці таку концепцію точки зору називає фокалізацією. Виділяють три типи фокалізації: внутрішня, зовнішня і нульова. У разі зовнішньої фокалізації оповідна позиція перебуває поза зображеним героєм [1, 275]. Автор розповідає нам лише те, що кажуть і бачать герої. У разі внутрішньої фокалізації оповідь навпаки сфокусована на тому, що герої думають і відчують. Якщо ж оповідач говорить більше, ніж знає будь-який персонаж, то ми маємо справу з нульовою фокалізацією.

Висновки. Прочитавши новелу Ф.Кафки, можна побачити, що події викладені з точки зору прихованого оповідача, який не втручається у перебіг подій. Уже з самого початку оповіді читач повністю посвячується у думки і почуття героїв. Новела відзначається також великою кількістю внутрішніх монологів героїв твору, що чітко вказує на внутрішню фокалізацію. Проте така позиція оповіді не залишається незмінною протягом усього тексту новели. Наведемо наступний приклад: "О Боже, - подумав він, - який важкий фак я собі вибрав! День у день дорога. І так доводиться хвилюватись набагато більше, ніж на тій самій роботі дома, а тут ще ця жахлива їзда, морока з пересадками, нерегулярна, погана їжа, щораз нові, чужі, байдужі люди. А хай йому чорт! " Грегорові злегка засвербів живіт; він повільно підсунувся вище на подушку, щоб легше було підвести голову, знайшов свербляче місце, вкрите незрозумілими йому білими цятками, і хотів почухатися однією лапкою, проте відразу одсмикнув її, бо по шкірі пішов мороз.

Він знову ліг як лежав. "Отак щодня вставати вдосвіта, то можна зовсім отупіти,- подумав він.- Людині треба висиплятися» [4, 23].

Як бачимо перші чотири речення витримано у внутрішній фокалізації, п'яте – у зовнішній (читач міг би і сам за умови присутності спостерігати дану картину), у двох останніх реченнях знову внутрішня фокалізація. На цьому прикладі ми бачимо як чергуються позиції оповіді у «Перевтіленні».

У даній статті ми спробували проаналізувати новелу Франца Кафки «Перевтілення» з точки зору наратології. Теоретичною базою дослідження виступала праця відомого французького вченого Жерара Женетта «Оповідний дискурс»; зокрема його теорія про рівні оповіді. Отже, аналіз твору за допомогою цих наратологічних категорій відкриває перед нами нові перспективи, які показують механізми відтворення значення в оповіді. Наративний метод дає нам також новий погляд на тематику оповідання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія/ Пер. з англ. О.Погинайко, наук. ред. Р.Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360с.
2. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика Поэтика: Пер. с фр. / Р. Барт; [сост., общ. ред. и вступ. ст.Г. К. Косикова]. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Жерар Женетт Фигуры: В 2-х томах. – Т. 2.
4. Кафка Франц. Перевтілення: Оповідання, новели, притчі, уривки з роману «Замок» Перекл. з нім. Євген Попович. – Львів: ЛА «Піраміда», 2010. – 128с.
5. Собчук Л. Розповідна майстерність М.Вінграновського у світлі сучасної наратології (на матеріалі повісті «Сіроманець») // наукові записки ТДПУ ім. В.Гнатюка. Сер. Літературознавство / Редкол. М.П.Ткачук, Р.Т.Гро'мяк, О.Г.Лотов та ін. – Тернопіль: ТДПУ, 2003. – Вип. 1 (13). – С. 160-164.

*Ольга Царик, доцент,
Тернопільський національний технічний університет
імені Івана Пулюя*

ВІДГОМІН ЕМОЦІЙНО-ЕСТЕТИЧНОЇ ТОНАЛЬНОСТІ НОВЕЛ СТЕФАНИКА У МАЛІЙ ПРОЗІ БОГДАНА ЛЕПКОГО ТА ВЛАДИСЛАВА ОРКАНА

У статті розглядається мала проза українських письменників Василя Стефаника і Богдана Лепкого та польського митця Владислава Оркана. Аналізуються типологічні перегуки і відповідності малої прози Б. Лепкого та В. Оркана на проблемно-тематичному і жанрово-стильовому рівнях на тлі новелістики В. Стефаника

Ключові слова: українсько-польські зв'язки, поля відношень, діалоговість, впливи, типологічні відповідності.

В статье рассматривается малая проза украинских писателей Василия Стефаника и Богдана Лепкого и польского литератора Владислава Оркана. Анализируются типологические соответствия малой прозы Б. Лепкого и В. Оркана на проблемно-тематическом и жанрово-стилевом уровнях на фоне новеллистики В. Стефаника.

Ключевые слова: украинско-польские связи, поля отношений, диалогичность, влияния, типологические соответствия.

Small prose of the Ukrainian writers Vasyl Stefanyk and Bohdan Lepkyi and Polish artist Vladyslav Orkana is examined in the article. The typological similarities and correspondences of short stories of B. Lepky and V. Orkan at problematical-thematic and genre-style levels on the prose phone of V. Stephanyk are analysed.

Key words: ukrainian-polish relations, fields of relations, dialogue, influences, typological correspondences.

Творчість Василя Стефаника давно стала критерієм оцінки малої прози, мірилом майстерності його наступників. Першим, хто відразу почав користуватися тим критерієм, причому насамперед у стосунку до власної творчості, були український письменник Богдан Лепкий та польський - Владислав Оркан. Починали з характерів, уподобань і смаків, доходючи до творів, їх стилу. В. Стефаник з перших розмов з Лепким виніс враження, що "попович має сентименти до села" [Лепкий 1991: 678], і в новелі "Серце" назвав його "найбільше перечуленим поетом" [171,318-319], а в автобіографії, писаній для І. Лизанівського 9 лютого 1926 р., наголосив, що Лепкий – "це чи не найніжніший чоловік, якого я в житті стрічав" [Стефаник 1943: XLVI]. З тих польських письменників і поетів, з якими Стефаник, за його оцінкою, "жив найближче", він виділяв, крім С. Пшибишевського, і Владислава Оркана [там само].

В. Оркан, зі свого боку порівнював Стефаника і Лепкого, а малюнки першого називав "пеклом". Така інформація має своїм джерелом відому доповідь Б. Лепкого у Кракові з 1903 року. "Перечулений поет", визначаючи емоційно-естетичну тональність новел Стефаника, посилався і на враження Оркана: на його погляд, Стефаник – "здивлений в землю і заслуханий в її стогони, малює ніч без зарання, розпуку без надії. Оркан називає його малюнки пеклом" [Лепкий 1997: 32].

Відмінності в характерах вабили до себе цю, так би мовити, "краківську трійцю" і відтінювали спільне та відмінне в їх творах. Лепкий, як homo domesticus (людина домашня), наголошував на простоті і демократизмі – передумові дружби: "Хто не робився важним і не дер носа догори, до того і я ближче хилився. До Оркана особливо. Була це так само оригінальна поява в польській літературі, як Стефаник у нашій" [Лепкий 1997: 67]. Далі маємо влучну зіставну характеристику Стефаника та Оркана, яка спирається на тезу, згідно з якою немає збитих тем. Кожну тему

оригінальний талант може розробити по-своєму. “Стефанік брав теми до своїх новел з Покуття, чи там, ще докладніше кажучи, з Русова, Оркан з Підгалля чи з Поремби Велькей. Оба радо писали говорами своїх рідних сіл, мали знаменитий дар помічування непомітних імпульсів людської вдачі, стемнювали кольори своїх малюнків і крізь придимлені шкла гляділи на світ, а на світ хлопський зокрема. Навіть такі самі мали чорні чуприни та радо вбиралися в чорне. Тільки Оркан був багато рухливіший від Стефаніка. Він нагадував гірського вірла, що зі скелястого Подгалля злітав іноді на доли, тоді як Стефанік скидався більше на покутського газду, що вбрав на себе “панцке” вбрання і замість чепигів узяв перо до рук [...]. Оба були незрівнянні оповідачі [...]. Та ще одно робило їх подібними до себе: сентимент до мами. Для обох “мама” то було святе слово. Не вимовляли його часто, але як вимовляли, то обличчя їх молоділи, і яесь сьєво ясне і тепле осінувало їх нараз. Кращали” [Лепкий 1997: 67-68].

Коли Оркан оповідав про те, що “бачив, чув і відчував” [Лепкий 1991: т.2,с.681], то “очі йому горіли і по його обличчі бігала та несамовита невинно-хитра усмішка, що нагадувала дитину і Мефіста” [там само], але в його оповіданнях “завсігди скривалася якась-то глибша думка, яесь помічення, схоплене з іншої точки, ніж та, з якої ми привикли дивитись на село і його справи. Нагадував старого газду-філософа, на перший погляд буцім такого собі звичайного і покірного, а по правді, багатшого духом і більше освідмленого від не одного пана з міста. І про що Оркан не балакав би: про ліси й пасовиська, про загальне голосування, про сойм і парламент чи про складне польсько-українське питання,— він усе якусь цікаву гадку кинув і ніколи не зійшов з позиції правди та справедливості, ніколи не переставав бути чоловіком, гуманістом” [там само,681-682]. Словом, до розмови ніколи йому тем не бракувало. Особливо як розмова зійшла на село й на хлопів” [там само,683].

Ці декілька прикладів, які знаходяться у спогадах, листах і творах Б. Лепкого, В. Стефаніка та В. Оркана, засвідчують ту глибинну, психологічну основу, що зумовлювала їх світовідчуття — одне з джерел індивідуальних стилів письменників. Якщо польського та двох українських письменників цікавили спільні проблеми, якщо вони як особистості знаходили взаєморозуміння, шанували один одного і належно поцінювали свої “малюнки”, “образки”, обдаровуючи себе навзаєм власними книжками з теплими дедикаціями і зберігаючи їх, як і пам’ять про зустрічі, співробітництво замолоду, аж до смерті,— то все це дає підстави для трактування їх творчого взаємовпливу як дуже своєрідної взаємоорієнтації, взаємостимуляції та взаємооцінки, а не наслідування й уподібнення. Кожен з них розумів свою “інакшість”, залишаючись індивідуальністю, яка відбивалася стилевою своєрідністю при використанні однотипних жанрових структур — у даному разі новели.

Отже, вірність собі, щирість висловлювання, загальна суб’єктивність конкретизувалася в лірико-сентиментальну гармонійність (“перечуленість”, “ніжність”, “меланхолійність” тощо) у Б. Лепкого; в трагедійно-драматичну больову напругу (“пекло”, “біль”, “страждання”) у В. Стефаніка; в лірико-іронічну філософічність (“невинно-хитра усмішка”, гуманіст, подібний до “газди-філософа”) у В. Оркана.

Всі три письменники почали друкувати “малу прозу” одночасно, в період між 1896 – 1900 роками. “З села” — перша збірка оповідань Б. Лепкого вийшла 1898 року; “Новели” (“Nowele”) В. Оркана — тоді ж; “Синя книжечка” — книжковий деб’ют В. Стефаніка — з’являється 1899 року.

Напутне слово першому дав критик Лев Турбацький, другому — письменник К. Тетмайер, книжку В. Стефаніка представив публіці професор С. Смаль-Стоцький. У кожного з них у цей період, на переломі віків, одна за одною виходять нові збірки: “З життя” (1899), “Оповідання” (1901) — у Лепкого; “Над пірвою” (“Nad urwiskiem”) (1900) — в Оркана; “Камінний хрест” (1900) і “Дорога” (1901) — у Стефаніка.

Частота книжкових публікацій, не кажучи вже про першодруки окремих творів і циклів, відбивала творчу інтенсивність кожного. При їх зустрічах розмова, як правило, починалася з питання, “що пишеш?”, друзі ділилися задумами. Можна, мабуть, говорити про змагальність талантів, не отрусну заздрістю.

У такій ситуації можливі не тільки генетично-контактні альяси, інтертекстуальні вкраплення, а й текстуальні перегуки, відповідності. До прямих запозичень, ремінісценсій, перифраз доходить в людей неоригінальних, без таланту. Обдаровані, потужні таланти навіть у формі традиційних жанрів виявляють власний стиль.

Це переконливо виявляється в художній реалізації фундаментальних для селянських письменників тем, що стають наскрізними мотивами їх творчості, архетипними образами,— теми землі, дому, дороги, свят, буднів і всього, що пов’язане з ними, забезпечуючи життя людини. Йдеться про екзистенційну проблематику людського буття, людської долі.

З усього складного комплексу цих тем і мотивів, які по-своєму втілені в художніх світах пи-

сьменників, виділимо тему поділу землі, її розмежування між різними станами, власниками, з чим пов'язана проблема володіння, успадкування і забезпечення людського існування (щастя чи нещастя). Це одна з одвічних тем, принаймні, відтоді, як виникла приватна власність.

Концепт землі дав назву не одному творові в світовій літературі. Ставлення людини до землі є одним з базових елементів її мотиваційної сфери. Володіння нею, розміри власності чи оренди диференціюють людей, визначають взаємини між ними, якщо не брати до уваги інших чинників мотивації людських взаємин. У В. Стефаника, В. Оркана, Б. Лепкого тема землі є також наскрізною, але в жанрово-стильовому аспекті представлена своєрідно. У Стефаника вона не вийшла поза структурні межі новели, хоча тільки одна з новел має назву "Вона – земля". Задумана автором драма "Земля" не була написана. Під такою назвою йшла свого часу інсценізація, створена Блавацьким. Проте лейтмотив землі проймає більшість Стефаникових творів і дуже гостро постає в новелі "Межа" (1927), присвяченій М. Хвильовому. В Оркана проблема землі, покрайної межами, постає в циклі "Nad urwiskiem" (дві новели), назва якого дала найменування другій збірці. Проте опозиція "земля – людина" є основою сюжету повістей цього письменника "Komorniki" (1900), "W roztokach" (1903). Подібна ситуація і в Б. Лепкого. В його ранніх оповіданнях мотив землі, її розмежування і перерозподілу проходить серед інших в ряді творів (досить своєрідно в новелі "Підписався" (1899), зате стане центральним у повісті "Під тихий вечір" (1923) і конструктивним у "Веселці над пустарем" (1930)).

Як бачимо, мотив землі був постійним у цих письменників при осмисленні не тільки теми "людина і земля", а й багатьох інших у різних жанрових формах. Тому з метою дослідження жанрово-стильової самотності трьох письменників, між якими зафіксовано чимало світоглядно-естетичних подібностей, зумовлених літературним життям Галичини, особистими контактами, зосередимось на трьох текстах новелістичної структури, в яких домінантою художнього світу виступає концепт межі як лінії, що відділяє і позначає чужі земельні володіння. Це – "Над урвищем" В. Оркана, "Підписався" Б. Лепкого і "Межа" В. Стефаника. Твір В. Оркана "Nad urwiskiem" по-українськи переклав Ю. Попсуєнко як "Над прірвою". Українськомовна версія, на наш погляд, не зовсім адекватна до оригіналу, причому з дитиху під спільною назвою представляє тільки першу частину.

Концепт межі дуже багатозначний і поліаспектний. В обраних для аналізу текстах вирізняються три грані проблеми, яку можна осмислювати з його допомогою. У зв'язку з правом успадкування землі дітьми постійно зменшується розмір поля, що припадає на одну сім'ю, і постає питання: "Як жити далі?" (над цим думає герой В. Оркана – Бартек). Як утриматись від спокуси не збільшити свою власність, підрізавши межу за рахунок сусіда. Порушення встановленої межі породжує чвари, бійки, суди. Конфлікт розв'язується в залежності від численної кількості різних факторів та їх поєднання. Ця ситуація лежить в основі твору Б. Лепкого "Підписався".

Людина, яка захищала своє право, вдалась до крайнього засобу – вбити кривдника, відсиділа кару у в'язниці, перед смертю осмислює вчинок і правдується перед Богом, як найвищою інстанцією справедливості. Це – канва художнього світу в новелі Стефаника.

Всі три твори, по суті, безфабульні. Їх сюжети не динамічні. Письменники зосереджують увагу на кількох постатях, серед яких головною, концептуальною є одна. В Оркана – сім'я гуралів Бартек та Улья, але остання виявляється тільки окремими репліками-запитаннями, на які вибухає довгими монологами її чоловік.

У Лепкого – брати Олекса і Гринько судяться за межу, яку переорав Олекса. Їх мирять у суді. Ухвали не хоче підписати Олекса, хоча визнає рацію урядника з суду.

У Стефаника – всі персонажі безіменні: двоє старих людей та їх доньки, котрась з яких промовляє лише пару слів, поки батько виголошує свій монолог, звернений до Бога.

Найбільший текст (5 сторінок поширеного формату) залишив Б. Лепкий, композиційно розділивши його на три частини, найкоротший (2,5 сторінки) – Стефаник; перша частина дитиху Оркана вкладається також у 2,5 сторінки. Однак у кожного з них сконцентровано велику інформацію суспільного, морального і родинно-побутового характеру. У Лепкого її передає з ноткою іронії наратор-спостерігач в стилі уснонародної оповіді; в Оркана – відавторський наратор в формі об'єктивної розповіді; в Стефаника цілковито звучить голос центральної постаті, автор заявляє про себе, як у драмі, в кількох стислих ремарках, що переходять у невласне пряму мову старої. Семантично вагомі думки для концепції творів проголошують у кожного письменника також головні персонажі. І саме в цьому моменті маємо не просто перегуки, а безпосередні збіги думок. Так, Олекса Лепкого, що спересердя переорав межу між своєю та рідного брата нивою, розмірковує: "Людей росте, а землі ні. І яке тут добро? Як же тут людям не іти за море? Чоловік не птиця, у воздух не полине, землі потрібує, а землі нема. От хоч би і ця нива. Колись була одна, а нині роз-

черепилася, на нього і на його брата Гринька, а по їх смерті ще гірше розчерепиться, бо діти є” [163, т.1, с.446]. Між його роздуми “втискається” наратор, коментуючи їх та інформуючи читача, що тоді відбувається. “Так мислив Олекса, – пояснює він, – а тим часом крізь відвалену межу зора-на земля як хвиля чорної води плила та плила і зливалася в одну, багато ширшу річку.

Олекса всміхнувся:

– Сам пан Біг, видно, не хоче, щоби їх ділити, лиш щоби були разом” [там само].

Орканів Бартек, споглядаючи крізь вікно вузькі нивки, міркує однотипно: “Межі та межі, одна при одній... Хай йому біс! Що ж воно діється? Наче й часу небагато минуло, а так усе змінилося... Що ж воно таке? – міркує. – Ага! Стривай-но... Як же воно... зараз... Небіжчик дід мав усю цю садибу, на якій я сиджу... Нині нас п’ятеро на ній, бо ж так: він поділив землю між синами, ті – між своїми дітьми... а я знову поділю...” [Оркан 1976: 400].

Стефанік писав свою новелу після національно-визвольних революцій, коли на руїнах двох імперій поставали самостійні держави, що дебатували власні межі-кордони, тому включив у монолог старого газди тяжкі слова про “молодих, як пінка” вояків, які “справляли ворогові кулі і гармати”. Передчуваючи кінець життя, старий господар розуміє: “Доки ми ці сміючі очі, як перли, закопуємо, то й наша межа буде” [Стефанік 1943: 307]. Він тільки дорікає Богові за те, що той “не благословив їх” на справедливу справу, тому й святотатствує: “І відтоді я Тебе, Боже, не боюся!”

Отже, природній, з точки зору права, поділ колись єдиної землі зумовлює конфлікти між рідними, сусідами, сім’ями і навіть народами. Таким чином межа набуває багатозначної семантики, стає знаком соціально-етичних умовностей. Наші письменники, розуміючи цю ситуацію, починають не з осудження “багачів”, а з осмислення, як каже Стефаніків герой, “рихту” (рації) кожного учасника конфлікту, межової історії.

Орканів Бартек, констатує справедливість діда, що порівну наділив землею своїх дітей, спрямований в майбутнє, уявляючи жахні наслідки прагнення прийдешніх поколінь мати достатньо землі: “А юрби людей ідуть, сунуть, мов потривожений чорний мурашник, мільйонною сараною заливають криваві поля... І видно, як вирує ця комашня, душиться, зіштовхується, запекло б’ється за кожну скибу, аж земля зволожилася від чорної сукровиці...” [Оркан 1976: 400].

Олексій – герой “Підписався” Б. Лепкого порушив межу рідного брата ненавмисне (“пішов лихий у поле”, бо посварився з жінкою). Йому “плуг як той острій ніж по хлібі... пішов по межі” [Лепкий 1991: т.1, 446]. Конфлікт виник немовби стихійно, чисто інстинктивно. Саме в ту мить Гринько повертав в село, “побачив, що межі нема, та й, не задумуючись довго, справився з братчиком по старому звичаєві. Вчинилася бійка. Лежать наші брати-сусіди саме на тому місці, де була межа, та пробують сили” [Лепкий 1991: т.1, 446-447].

Герой Стефаніка, мучений совістю за те, що без суду вбив свого кривдника, хоча й відсидів у тюрмі, не кається. Він тільки згадує захланність сусіда (“то він богатир, у него лани, та йде в мене брати ґрунт, хоче пожерти мою ниву”), непогамованість якого викликала відповідну реакцію і наслідки в громаді: “Бере та й бере. А я косу під паху та єму у саме серце. Їж тепер землю [...]. Я прийшов і обіймав свої ниви, але богачі обходили мене здалеку, а Ти, Боже, приходив до мене ще із своєв каров” [Стефанік 1943: 306].

“Нивки”, “загони”, “загороди” малоземельних селян завжди суміряються з “ланами” багатших селян чи з плантаціями панів. Це породжує не тільки відповідні роздуми, способи вислову героїв, а й поезику – зокрема тропіку, композицію. Найпромовистіше це ілюструє новела В. Стефаніка “Лан”. І на цьому – жанрово-композиційному – рівні однотипні, подібні компоненти структури межової ситуації кожним письменником поєднуються інакше, подаються в іншій перспективі, що вже залежить від світогляду, задуму митців, їхніх стильових уподобань, від тих норм певного напрямку, які вони визнають, чи якими навіть підсвідомо керуються.

Про генезис задуму аналізованих тут творів маємо свідчення тільки Б. Лепкого. Він же подає і жанрове визначення твору “Підписався” – образок, що виник “на основі правдивої події” [Лепкий 1991: т.1, 844], розказаної автором судовим радником. Визнаючи анекдотичність кінцівки тієї події (собака підписує документ), Б. Лепкий звернув увагу на типовість такого явища, як багаторічне процесування в судах за землю. “...Старші люди знають, – нагадував письменник у коментарях до своїх “Писань”, – як поширена була у нас процесова недуга і які драми збувалися по наших селах, особливо серед ходячкової шляхти із-за межі. З другого боку, особливо судовики наші тямлять, як тяжко було нашого чоловіка намовити до підпису. На всякий спосіб тут, як і скрізь, застерігаюся проти того, немов-то я хотів би малювати наш народ особливо темним, забобонним та некультурним. Порукою до писання була мені не тенденція, а сама охота писати, передавати образи життя, якими являлися вони у призмі мого власного “я”. Люди, котрих я малюю, це здебільшого портрети, або студії з природи, але ніколи фотографії” [Лепкий 1991: т.1, 844].

Індивідуальна “призма” Б. Лепкого, про яку вже йшлося вище на основі вражень В. Стефаника та В. Оркана, зумовлювала стильову емоційну домінанту його “студій”, “образків”, “оповідань”. Про це писав свого часу В. Сімович (Верниволя): “Усі оповідання зі сільського життя навівають на читача сум. Тільки в одному з них продирається весела нута (“Оповідання дяка”)... Це й одиноке таке оповідання, що викликає щирю усмішку. Бо ж бувають смішні речі і в інших оповіданнях (“Підписався”, “Вона не з тих”), але ж читачеві від них зовсім не до сміху. Навпаки, – йому робиться тільки жалко тої, “що не з тих”, і того, що його аж собака приневолює підписатися на згоду з братом у суді.

Мало чим різняться своїм тоном і інші оповідання з життя бідних, пригноблених та принижуваних. Ось хоч би оповідання з життя сільського вчителя...” [Верниволя 1922: LV-LVI].

Співчутлива інтонація щодо персонажів малої прози Б. Лепкого в поєднанні з установкою зворушити читача, спонукати його до задумування над долею людини, – були внутрішніми причинами розростання його текстів за рахунок різних викладових форм. Письменник розширював хронотоп своїх образків, що позначалося на зовнішній композиції його творів. Він членував їх на частини, фрагменти, як правило, виділяв кінцівку, яка акцентувала увагу читачів не стільки на фабельній розв’язці, скільки на моральному смислі змальованих портретів, образків, розказаних бувальщин чи пригод. Проте приглядаючись до структури новел В. Стефаника, відчуваючи на собі їх емоційний вплив за рахунок надзвичайної концентрації духовної енергії, що передається читачам акордом поетикальних засобів, Б. Лепкий збільшував вагу психологізму, використовував засоби імпресіонізму і символізму (“Пачкар”, “В горах”, “Жертва”, “Кара”, “Босий”, “Оля”, “Образ”). У таких творах виразніше виявляється новелістична якість, функціональне значення кінцевого “пуанту”. Але схильність докладно мотивувати вчинки персонажів, ускладнювати композицію творів для всебічного розкриття характерів, для осмислення вагомих національно-суспільних проблем, усвідомлення високої вартості новел В. Стефаника поступово переключили увагу письменника з малих жанрів на інші жанрові форми – повісті та романи.

Подібна логіка в динаміці жанрової системи спостерігається і в художній спадщині В. Оркана, який вже тоді, коли публікував збірники новел, інтенсивно працював над повістями. У них він докладніше і всебічніше осмислював заторкнуті в новелах проблеми.

Очевидно, жанрова система, з одного боку, В. Стефаника, а, з другого, – Б. Лепкого та В. Оркана органічно відповідали особливостям таланту і світовідчуття цих митців.

І все-таки жанрово-стильові прикмети новелістики В. Стефаника за контрастом увиразнюють відмінність від неї малої прози Лепкого та Оркана, більше схожої між собою як за проблематикою, так і за художнім її опрацюванням.

Сучасні дослідники жанрово-стильової структури творчості В. Стефаника узагальнюючи досвід численних літературознавців-попередників, наголошують на таких рисах поезики його новел, як-от: у цих маленьких трагедіях жанроутворюючу роль відіграють передусім незвично-виняткова подія, різке зменшення питомої ваги фабельності, монологи та діалоги, позірна несумісність дій і реплік персонажів, сюрреалістичний колаж; наскрізний символ; параболічний спосіб вислову; рефрени, сконцентрована тропіка (особливо порівняння і метафори) тощо. Все це в сукупності і творить “камінний стиль” Стефаника, що дає підставу відносити його твори до експресіонізму в українській та й світовій літературі.

Власне всього цього немає в сконцентрованому вигляді ні в Лепкого, ні в Оркана. Тому польські літературознавці новели В. Оркана, а українські історики літератури оповідання Б. Лепкого не зараховують до архитворів мистецтва слова, піддаючи їх переважно проблемно-тематичному аналізу, соціологічній інтерпретації.

Суб’єктивізація відтвореного зовнішнього світу, урізноманітнення наративної техніки, композиційні і жанрові пошуки – це той шлях, на який стала тодішня європейська проза. І цю тенденцію найвиразніше показав В. Стефанік. Торкнулася вона різною мірою його друзів – Б. Лепкого та В. Оркана.

Б. Лепкий подаремно радив критикам не шукати генези своїх творів у чужих літературних взірцях. Він, як письменник, розумів, що будь-який літературний чи життєвий факт виступає для справжнього творця тільки поштовхом, імпульсом для власної уяви, в якій розгортається художній світ.

Якої б тематики не торкався В. Оркан (з життя селян, інтелігенції, філософсько-алегоричної), ідейно-проблемний пафос його малої прози, по суті, вкладається в кредо, сформульоване Б. Лепким, – “тільки плекання гуманних почувань”... може зменшити конфлікт між людьми. Про це свідчать оповідання Б. Лепкого, що “спираються на народному повір’ю” (“Мати”, “Кара”), і ті, що виростили зі спостережень за життям і виникли на документальній основі (“Дідусь”, “Нездада п’я-

тка”, “Над ставом”, “Настя”, “Скапи”, “Гусій”), і ті, де ставляться моральні проблеми на сюжетах і образах з життя тварин (“Босий” та ін.), і ті, що написані як “поезія в прозі”. Б. Лепкий і В. Оркан не відходили від реалістичної образності, націленої на відображення довколишньої дійсності в її конкретних історичних формах до умовних, алегоричних і символічних образів, а відразу синтезували елементи, що були інспіровані різними творчими напрямками. Обидва письменники успадкували від реалізму доби позитивізму спостережливість, заклопотаність проблемами своїх народів, осмислення причин соціально-психологічних конфліктів, але вийшли далеко за ці сфери зацікавлень, особливо в розкритті внутрішнього світу героїв, у використанні засобів поетики символізму та імпресіонізму, в урізноманітненні жанрової системи малої прози. Їхня подібність виразніше окреслюється на фоні новелістики Василя Стефаника.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Верниволя 1922*: Верниволя Василь (Сімович В.). Богдан Лепкий (нарис літературної діяльності і спроба характеристики письменника за двадцять п'ять літ його письменницької праці) // Лепкий Б. Писання: У 2 т. – Т.1. – Київ, Ляйпціг: Українська Накладня, 1922. – С. I-XXVII
2. *Лепкий 1991*: Лепкий Б. Твори: В 2 т. / Упоряд., автор передмови та приміток М. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – Т.1. Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. – 862 с.; Т.2. Повість. Спогади. Виступи. – 719 с.;
3. *Лепкий 1997*: Лепкий Б. Посвяти Василеві Стефаникові. Збірник. – Тернопіль, 1997. – 100 с.
4. *Оркан 1976*: Оркан В. В розтоках. Роман, повість, оповідання. – К.: Дніпро, 1976. – 443 с.
5. *Стефаник 1943*: Стефаник В. Твори. – Львів, 1943. – 372с.

УДК УДК 82.091

*Андрій Цяпа, доцент,
Тернопільський національний економічний університет*

У ГОГОЛЯ ЗА ПАЗУХОЮ

У статті проведено компаративістичний пошук об'єкта інтертекстуального посилання у новелі Зигфріда Ленца «Як у Гоголя».

Ключові слова: компаративістика, інтертекстуальність, міжкультурна література.

В статье проведен компаративистский поиск объекта интертекстуальной отсылки в новелле Зигфрида Ленца «Как у Гоголя».

Ключевые слова: компаративистика, интертекстуальность, интеркультурная литература.

In the article we do a comparatistic research of the intertextual reference in the “Wie bei Gogol” by Siegfried Lenz.

Key words: comparatistic, intertextuality, intercultural literature.

Таємницю приховує назва новели Зигфріда Ленца «Як у Гоголя» (1973 р.). Що як у Гоголя? Чому як у Гоголя? «Хто має почуватись, «як у Гоголя»: аукторіальний таратор як водій і вчитель, пан Уцкок, читач чи сам автор як аукторіальний таратор?» [4, 267]. Такими питаннями переймаються дослідники, шукаючи мішені для очевидного інтертекстуального посилання на творчість Гоголя. Втім, німецьких літературознавців у новелі Ленца насамперед цікавить конструювання образу Іншого, сприйняття ідентичності іноземця очима німця. Площина інтертекстуальності залишається лише тлом і для турецького дослідника Улькера Гьокберка, представника культурного простору, з якого походить і пан Уцкок, персонаж-жертва. Та поки співіснування різних націй переростає в академічній Німеччині у взамовизнання і співпрацю, зокрема, над літературними проектами (знаковим прикладом яких є збірник праць, присвячений Сарі Саїн³⁴ і об'єднаний міжкультурною тематикою), твір Ленца нагадує про їхні перші зіткнення, а його таємничий заголовок продовжує інтригувати.

Тож завдання — знайти у доробку Гоголя твір-адресат посилання і визначити тип *запозичення* — все ще актуальне, хоч і не нове. У межах порівняльного літературознавства воно має ще й методологічну актуальність, яку усвідомлюємо, споглядаючи випадки необгрунтованих інтерпретацій творчості Гоголя у західних дослідників та пригадуючи компаративістичну вимогу культурної ідентичності автора і бодай однієї з досліджуваних постатей. У діалозі щодо пари Ленц-Гоголь доречний голос спадкоємця культури останнього.

Що глибше у сюжет і далі від назви, то більше вона, попри свою неординарність, забувається. Гімназійний учитель (розповідач від першої особи), минаючи на автомобілі людне перехрестя Гамбурга, збиває пішохода, який несподівано вибігає під колеса. Вчитель вирішує відвезти постраждалого у лікарню. Вигляд чоловіка, його ламана німецька та незнайомі слова, вжиті ним, приводять вчителя до висновку, що він — турок і, можливо, нелегал (нім. «Gastarbeiter»). Постраждалий наполягає, аби його відвезли на Лігніцерштрассе, а не до лікаря. Поки вчитель, виїшовши з машини, дізнається у таксистів про дорогу, іноземець зникає. Вчитель все ж вирушає за вказаною адресою і опиняється біля трейлера, в якому віднаходить свого турка, пана Уцкока. Проте чоловік із пернем, схожий на посередника, який зустрічає його, стверджує, що пан Уцкок постраждав кілька днів тому від нещасного випадку на будівництві, оглядає машину вчителя і, не слухаючи заперечень, дає йому гроші на ремонт. Грошей виявляється забагато, вчитель знову відвідує трейлер, щоб повернути їх, проте там пана Уцкока не застає. Посередник до того ж впевнено

34 Професорка-германістка Стамбульського університету, член турецько-німецької комісії з культури.

стверджує, що ніякого пана Уцкока не пригадує. Вчитель, без зайвих розмов, залишає решту грошей на столі і виходить із легким сумнівом у тому, чи взагалі потрапив у той трейлер, адже поруч кілька таких же.

Окрім того, у день аварії таксиста повідомили вчителя про дві Лігніцерштрассе, а пояснили дорогу до тієї з них, що була ближче. Тож є ймовірність, що він помилився не тільки трейлером, але й вулицею, що, звісно, ставить ще одну печать таємничості на відсутність постраждалого, змушує сумніватись у достовірності розповіді вчителя, створює ефект нечіткості зображення.

Це, звичайно, стислий переказ новели. Проте навіть прочитавши цілу, достеменно невідомо, чим новела заслуговує своєї назви. Утім, Зеєвальду, колезі вчителя, який драгує його своєю переконаністю у повторюваності без винятку всіх подій, справа видається цілком знайомою. Почувши заключну частину розповіді, Зеєвальд задоволено посміхається: «Як у Гоголя. ... Хіба ти не помітив, мій любий: точнісінько як у Гоголя» [7, 105]. Учитель не запитує про пояснення схожості, боячись почути свою історію в оригіналі, і не розповідає Зеєвальду про те, що їздив до трейлера вдруге і повернув гроші. Якби розповів, то ми, ймовірно, дізналися б, що цей вчинок тільки підтверджує відповідність. Упевненість Зеєвальда в такій алузії змушує підозрювати його в причетності до літературної компаративістики.

Доречно тут попередньо окреслити тип запозичення, підмурувати і нашу «впевненість в алузії». Обирати, власне, доводиться з-поміж алузії, образної аналогії та ремінісценції, проте обрати непросто: свої підстави є для кожного з різновидів. На користь алузії свідчить те, що фраза «як у Гоголя» — дійсно «короткий, ніби випадковий, але насправді потрібний натяк на певну обставину, ситуацію, подробицю, людину, образ» [3, 21]. Проте — «відображення чогось» у Гоголя проводиться із «авторським посиленням» [там само], хоча умовою алузії є його відсутність. У контексті образної аналогії помітна провокація «метафоричного зіставлення з відомим літ., фолькл., мист. тв., історичною подією чи особою для глибшого розуміння автор. задуму, ідеї, образу-персонажа» [3, 378]. Наявність саме підкресленої (не притаєної) образної аналогії підтверджується і заголовком, проте тут, не так, як «у більшості випадків», не «використано традиційний образ» [там само]. Для повної відповідності твір Ленца мав би називатися «Німецький Чічков» або «Пригода Ковальова у Гамбурзі». Отож, можна було б уже зупинитися на тому, що йдеться водночас про підкреслений натяк на Гоголя та притаєну образну аналогію³⁵ (яка відрізняється від алузії на образ хіба що масштабом) між якимось його персонажем і вчителем географії, якби не подібність суті ремінісценції: «притаєне (не задокументоване) посилення чи літ. цитата з неназваного джерела, своєрідна паралель до першотексту: вільне відтворення, варіація образу» [3, 475]. Окрім того, хоча «у більшості випадків Р. не усвідомлюється письменником, але можливі й усвідомлені ... міжлітературні ремінісценції» [там само]. Помітна нечіткість термінологічних меж між різновидами запозичення, звичайно, усуває потребу категоричності й спонукає до пошуку золотої середини, однак на користь ремінісценції (з якою часто плутають алузію [3, 21]) аргументує неназваність джерела, а також паралельність до першотексту і варіаційність образу у Ленца, очевидні з наступного викладу.

Найбільш переконливо твір Ленца асоціюється з «Мертвими душами» Гоголя. Несучий елемент асоціації — мотив людей, яких немає, експлуатація яких, однак, приносить прибуток. Грунтовно розглядає такий інтертекстуальний зв'язок німецький дослідник італійського походження К. Кієліно у своїй праці «На березі чужої землі. Література і робітничка еміграція 1870-1991 рр.». Насамперед його цікавили турки, які, на думку М. Дурцака, «у творі такі ж непривілейовані, як і в їхній соціальній ситуації» [5, 293-294]. І такий інтерес закономірний, адже Ленц справді зосередився на темі перебування іноземців у своїй країні, нелегального не лише в економічному, а й культурному плані. Власне, зустріч німецького вчителя і турецького нелегала, німця і турка, так очевидно відбувається на рівні зовнішнього сприйняття, а не внутрішнього засвоєння, що її можна сміливо витлумачити як зустріч турка з німецьким автомобілем. Вийшовши з автомобіля після зіткнення, вчитель оглядає обох «постраждалих»: «Із нього мій погляд перейшов на машину, на правому крилі — яйцеподібна вм'ятина, досить правильної форми, немов від удару дерев'яним дрюком; на її краях, там, де здерся лак, залишилися шматки тканини; капот увігнутий і вискочив із замка, один двірник зламаний. ... Садно на чолі та на тильному боці долоні — і більше нічого» [7, 99]. Зустріч на культурному рівні видається неможливою, на протигагу нещасному випадку, який не підкоряється суспільним нормам. Проте висновки К. Кієліно — природно — не виходять за

35 «Приклад поетаєної О. а. знаходимо в повісті О. Пушкіна «Пікова дама»: Германн-Наполеон. Ще глибше прихована О. а. між життям Чіčkова й апостола Павла проймає «Мертві душі» М. Гоголя» [3, 379].

межі висвітлення суспільної реальності як підгрунтя. Твір Ленца зачіпає його як людину, мабуть, більше, ніж як літературознавця, тож він ставить собі нечітке запитання («...потрібно з'ясувати, чи присутності турків у Гамбурзі вистачає, аби почуватись «як у Гоголя»?» [4, 267]) і дає негативну відповідь («ці паралелі не приводять до очевидного сплавлення дій чи поглядів, тому читач Ленца не зможе, на основі певної моделі Гоголя, пояснити поведінку пана Уцкока, посередника та інших шістьох турків» [4, 268-269]). Все ж здається: якщо у цьому формулюванні переставити акценти, то увиразниться той ефект, якого автор, на нашу думку, очікує від аналогії з Гоголем.

Висновок К. Кієліно не подобається і згаданому вже турецькому науковцю У. Гьокберку, відтак він — назустріч нашим сподіванням — пропонує замість тематичної, соціоекономічної моделі інтерпретації запозичення іншу, філософську. При цьому адресатом посилання дослідник вважає «Ніс» Гоголя («Учитель географії, як і Ковальов, прагне з допомогою певного шаблону позбутись незбагненого у своєму досвіді Іншого [6, 169]), а за основу порівняння — опираючись на думку Г.С. Морсона («Пригоди носа — це не вибрик природи, не надприродне явище і не ілюзія: вони не підлягають жодній експлікації. Вони вимагають пояснення, проте виходять за межі мови будь-якої системи, навіть альтернативної логіки» [8, 233]) — бере парадигму Іншого, незрозумілого, непояснюваного. І якщо в «Носі» незбагненне втілюється власне в антропоморфному Носі, то у новелі «Як у Гоголя» його носія дослідник вбачає у панові Уцкоку... А далі — доречно! — зазначає, що запропоновані інтертекстуальні зв'язки не варто розуміти як «прямі паралелі» [6, 170]. Звісно, прямі паралелі у літературознавстві зустріти годі, проте за такого блідого обґрунтування гіпотезі У. Гьокберка не минути бритви Оккама як зайвій сутності. А читаючи категоричний (сказати б «dead sure») діагноз Г.С. Морсона, з усмішкою пригадуємо приказку «что русскому здорово, то немцу смерть» та анекдотичну фразу «Нос Гоголя наповнен глибоким содержанием», а серйозно вважаємо, що його, так би мовити, «метод діагностування» вкрай анахронічний і неплотворний. Хіба можна недалекоглядність власну видавати за недалекоглядність Гоголя?

Далі можна було б навести довгу низку цитат на підтвердження беззмістовності того, що «пригоди носа ... виходять за межі мови будь-якої системи»³⁶, проте, розуміючи суть непорозуміння, здається, можна обмежитись влучним зауваженням А. Красільщикова («Да и язык Гоголя настолько народен по своему духу, что писатель этот практически непереволим. Не звучит он на немецком, английском или французском языках. Нет в европейской речи, за исключением, пожалуй, чуда фантазий Гофмана, даже намек на музыку и ритмы прозы Гоголя» [2]), який наводить такі досить вірогідні експлікації: ніс Ковальова — це насамперед «видатний» ніс самого Гоголя, його повість загалом — «одна из историй его собственного дискомфорта в том уютном мире, в котором писателю пришлось жить» [там само], а зокрема — художньо втілене (і художньо затаєне) відчуття власної фізіологічної, національної³⁷, сексуальної неповноцінності. І справді, ледве чи психоаналітичні пошуки поступаються тут чимось пошукам нульового сигніфіканта, розпочатим Г.С. Морсоном.

До речі, посилання на творчість Гоголя у творі Ленца може бути також нульовим посиланням, унаочненням життєвої позиції Зеєвальда, який, нагадаємо, переконаний у циклічності історії та у неоригінальності сучасних подій. У фразі «як у Гоголя» замість Гоголя могло б фігурувати прізвище іншого письменника, і неважливо якого, оскільки Зеєвальд не наводить жодних підстав для сформульованої аналогії. Ця третя — найбідніша — перспектива інтертекстуальності певною мірою, а саме за своєю інтенцією, справедлива з огляду на наступне.

36 І почати хоча б із примітки О. Пушкіна «Н. В. Гоголь долго не соглашался на напечатание этой шутки, но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись. Изд.» [1] або зі слів відомого критика 40-50-х рр. XIX ст. А. Григор'єва, який назвав «Ніс» «глибоким фантастическим» произведением, в котором "целая жизнь пустая, бесцельно формальная, (...) неугомонно движущаяся - встает перед вами с этим загулявшимся носом, - и, если вы ее знаете, эту жизнь, - а не зная вы ее не можете после всех тех подробностей, которые развертывает перед вами великий художник", то "миражная жизнь" вызывает в вас не только смех, но и леденящий душу ужас» [1].

37 «Гоголь, подозрительный малоросс, мучился своей национальной неполноценностью. Пушкин гордился своим «черным» предком. Гоголь страстно хотел быть чистым по крови, а тут еще чужой нос, выдающий «пасквильную», неведомую тайну происхождения. Тайна эта так мучила Гоголя, что нос его невольно приобрел свой собственный, отдельный от великого писателя, человекообразный образ. И образ этот, хоть и жил отдельно, но был мучительно и неразрывно связан с личностью самого Николая Васильевича» [2].

Пройшовши під бритвою Оккама, концепція незрозумілості, вжита до новели Ленца в контексті «Носа» Гоголя, все ж зберігає свою суть, виявляється не зовсім зайвою сутністю. Найдивнішим у Ленца видається поведінка вчителя по тому, як він дізнається, що його пригоду ще до нього описав відомий письменник. Чому вчитель не цікавиться «оригіналом»? Чому не прагне запитати про те, у чому саме полягає схожість? Чому не прагне зрозуміти значення голого факту? На протипагу позиції Зеєвальда вчитель формулює власну: «Це був мій нещасний випадок, моє переживання, тож я, напевно, мав право оцінити його на свій лад, особливо зустріч у трейлері, яку я хочу подати із властивою їй невизначеністю» [7, 105]. Проте, замість того, щоб збагатити свого носія новим досвідом, така позиція швидше обділяє, обмежує його; всупереч наміру «оцінити ... на свій лад» учитель взагалі відмовляється від будь-якої інтерпретації, обирає, замість окреслення Іншого, бліду, непереконливу «невизначеність», яка до відсутньої характеристики нещасного випадку не додає нічого. Втім, персонаж тут навряд чи діє без згоди автора: бачиться, що автор в такій індивідуальній позиції втілює позицію національну.

Парадигма незрозумілості володіє модальним відтінком, проте не можливістю, а бажанням: учитель *не хоче* до кінця розуміти свою пригоду, хоча міг би самостійно або з допомогою колеги. У такій модальності, у такому ставленні до свідомої дії вчувається апеляція до німецького читача: неуже Іншому, щоб бути усвідомленим, потрібно стрибати під колеса і таким чином провокувати увагу (хоч і всупереч волі носіїв Іншості: нещасний випадок, схоже, змушує пана Уцкока бути причетним до німецької реальності більше, ніж йому б хотілося)? Відтак стає зрозумілою і «невизначеність» значення аварії як випадку вельми значущого, і невизначеність аналогії: не даючи готової відповідь, автор очікує від читача самостійного інтересу, самостійних пошуків свого носа, а разом із ним того, що під ним. Алюзія на Гоголя насамперед створює для німецького читача дистанцію у погляді на власну реальність, на її досі не усвідомлені, проте органічні культурні й міжкультурні елементи. Адже велике бачимо тільки здалека, і, зрештою, про *мертві душі* Гоголь знав усю правду.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Виролайнен М.Н., О.Г. Дилакторская.* Русская фантастическая проза эпохи романтизма // <http://www.rusf.ru/rsf-XIX/gogol.htm>
2. *Красильщиков А.* Нос Гоголя. Анализ «анатомический» // <http://www.judea.ru/article.php3?id=561>
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці, 2001. — 636 с.
4. *Chiellino C.* Am Ufer der Fremde. Literatur und Arbeitsemigration 1870-1991. — Stuttgart; Weimar, 1995. — 492 с.
5. *Durzak M.* Schnittpunkte interkultureller Erfahrung. Am Beispiel deutsch-türkischer Begegnung in Sten Nadolnys Roman „Selim oder die Gabe der Rede“ // Praxis interkultureller Germanistik. Forschung - Bildung - Politik. — München, 1993. — С. 291-304.
6. *Gökberk Ü.* „Im Lichte des menschlichen Antlitzes“: Fremdheitskonstruktionen bei Siegfried Lenz und Emmanuel Levinas // Interkulturelle Begegnungen: Festschrift für Sara Sayin. — Würzburg, 2004. — С. 163-181.
7. *Lenz S.* Wie bei Gogol // *Lenz S.* Einstein überquert die Elbe bei Hamburg. — Hamburg, 1975. — 186 с.
8. *Morson G.S.* Parables of explanation. Nonsense and Prosaics // Essays on Gogol. Logos and the Russian Word. — Evanston, 1992. — 200-239 с.

УДК 81'1+821.111-2

*Тетяна Івашина, доцент,
Київський міжнародний університет*

ДОНЖУАНІВСЬКИЙ ТЕКСТ ЯК ІМЕННИЙ ТЕКСТ КУЛЬТУРИ

У статті здійснено спробу ідентифікації літературного і культурного «феномену Дон Жуана» як Донжуанівського тексту. Основну увагу приділено окресленню етапів його формування, особливостям його інтерпретаційного коду, а також диференціації понять Донжуанівський текст літератури і Донжуанівський текст культури. Запропоновано авторську класифікацію «іменних» супертекстів.

Ключові слова: Донжуанівський текст, супертекст, X-Текст, текст культури, іменний текст, прецедентне ім'я, літературний концепт.

В статье предпринята попытка терминологической идентификации фактов повторяемости в литературе и культуре «предмета Дон Жуана» как Донжуановского текста. Основное внимание уделено обрисовке этапов его формирования, специфики интерпретационного кода, а также дифференциации понятий Донжуановский текст литературы и Донжуановский текст культуры. Предложена авторская классификация «именных» супертекстов.

Ключевые слова: Донжуановский текст, супертекст, X-Текст, текст культуры, именной текст, прецедентное имя, литературный концепт.

The article attempts to identify terminologically the Literary and Cultural phenomenon of Don Juan as 'Don Juan text'. Special attention is given to outlining the stages of its formation, to the interpretative code, and to the differentiation of Don Juan as a Text of Literature and as a Text of Culture. The author's classification of 'name' supertext has been proposed too.

Keywords: Don Juan text, supertext, X-Text, text of culture, 'name'-text, name precedent, literary concept.

З постаттю Дон Жуана – легендарного безбожника й ласого до любощів іспанського гранда – пов'язана одна з магістральних тенденцій літературно-мистецького розвитку Європи впродовж щонайменше останніх п'ятисот років. Підтверджена каталогами Л. Венстейна (Wenstein, 1959) і А.Е. Сінгера (Singer 1954, 1965, 1985, 2005) висока щільність фактів «присутності» Дон Жуана в мистецтві і культурних практиках як старої Європи, так уже і Нового світу, засвідчує слушність висновків відомого іспанського філософа культури С. де Мадаріяги, який у низці своїх знакових праць («Іспанський геній», 1923; «Дон Жуан як європейська фігура», 1946; «Портрет Європи», 1952) позиціонує Дон Жуана як постать європейського (ми уточнили б – уже й світового) масштабу. При цьому і матеріали А.Е. Сінгера, і власні спостереження, викладені у нашому кандидатському дослідженні (Тернопіль, 2002) засвідчують вихід естетичного утворення, яке традиційно презентують як «тема» чи «сюжет про» Дон Жуана, за межі суто літературного ареалу в широкий простір культури.

Водночас у сучасній гуманітаристиці не вироблено одиниці для сутнісної ідентифікації цього явища. Звичні літературознавчі терміни, якими сьогодні послуговуються науковці («традиційний сюжет», «традиційний / вічний образ / мотив / тема», «міфема / міфологема», «(світовий) тип / літературний архетип Дон Жуана»), а також авторські (про)термінологами – «донжуанівський метасюжет» (Ол. Архангельський), «донжуанівська парадигма» (І. Немировський), «донжуанівський ареал» (А. Немзер) для акцентування перманентності «предмету Дон Жуана» як об'єкту естетичного освоєння, не спроможні виразити *увесь* масштаб постаті Дон Жуана і стратифікувати його презентації як *об'єкту культури*.

Вочевидь, настав час для пошуку нових теоретико-методологічних підходів до усвідомлення сутності і меж «феномену Дон Жуана». У цьому відношенні нам видається продуктивним транс-

понування на явище повторюваності «предмету Дон Жуана» поняття «іменного тексту» і осмислення окресленого явища як *Донжуанівського тексту* літератури/культури.

Актуальність такого підходу до осмислення «вічної» теми Дон Жуана визначається тією «текстуальною революцією» [7], якої зазнає гуманітаристика східнослов'янських країн на межі ХХ і ХХІ ст. і яка полягає у «концептуалізації й дослідженні текстів культури різного рівня» [7]. При цьому сутність і термінологічний ареал поняття «іменний текст», що з'явилося в науковому обігу лише наприкінці 90-х рр. минулого століття, ще остаточно не визначені. Не існує на сьогоднішній день і його чіткої дефініції.

Тому у межах пропонованої розвідки ми взяли за **мету** спробу ідентифікації сукупності наявних на сьогодні у художніх і соціокультурних практиках людства фактів звертання до «предмету Дон Жуана» як «іменного тексту».

Для досягнення мети було поставлено такі **завдання**: 1) окреслити основні етапи становлення поняття «іменний текст» і систематизувати теоретичні напрацювання на ниві їх вивчення; 2) визначити місце «іменного тексту» в системі «супертекстів» і конкретизувати його зміст; 3) окреслити критерії, за якими Донжуанівський текст може бути ідентифіковано як «іменний текст» культури.

У такій площині феномен присутності в мистецтві і культурі образу середньовічного іспанського звабника розглядається уперше, що й зумовлює **новизну** обраного ракурсу вивчення т. зв. «донжуанівської теми».

Насамперед зазначимо, що дослідження «іменних» текстів є науковими студіями особливого формату, оскільки виникає на перехресті різних галузей філологічного і загальногуманітарного знання. Імпульсом для розвою текстологічних студій стала, як уже неодноразово наголошувалося, концепція «Петербурзького тексту», уперше заявлена В. Топоровим у його розвідці «О структуре романа Достоевского в связи с историческими схемами мифологического мышления», опублікованій 1973 року в Парижі [10]. У ній науковець позиціонує «петербурзький текст» як «сверхтекст» російської літератури, якому, попри його синтезований характер, притаманні усі особливості, що питомі для текстів взагалі, передусім «семантична зв'язність» [10, 277]. Ні в цій, ні в інших своїх студіях В. Топоров не подав чіткої дефініції поняття «сверхтекст», однак, саме він першим спромігся показати *механізм* виникнення такого синтетичного утворення і його інтеграції у простір національної (у даному випадку російської) культури і культурної міфології.

Відтак методологічне значення запропонованої В. Топоровим концепції «Петербурзького тексту» як єдиного проблемно-тематичного, світоглядного й естетичного цілого полягає в тому, що вона створила прецедент «міського тексту» як: а) феномену осмислення національної культури і національного семіозису; б) об'єкту наукових досліджень. У такий спосіб в царині гуманітарного знання окреслився новий модус студій, що знайшов свій подальший розвиток у концепціях «Венеціанського тексту» (Н. Медніс, 1999), «Кримського тексту» (О. Люсий, 2003), «Берлінського тексту» (Т. Урбан, 2004; Н. Нікітіна, 2005), «Лондонського тексту» (Л. Прохорова, 2005) тощо.

Водночас, поряд із формуванням цілої низки «міських» / «локальних» (останній термін належить В. Абашеву) текстів, запропонована В. Топоровим концепція Петербурзького тексту стала матрицею для структурування синтетичних текстових єдностей, які згодом ідентифікуватимуться як «іменні / персональні». Першим досвідом на цій ниві була експлікація «Пушкінського тексту», здійснена Б. Гаспаровим. У своїй книзі «Язык, память, образ» (1996) учений наголошував, що «наше сприйняття 'текстів Пушкіна'» невіддільне від того, як вони відклалися у творчій пам'яті наступних генерацій письменників і поетів і відбилися у створених ними текстах, а також від того, як ці останні у свою чергу відклалися у нашій власній культурній пам'яті і визначили нашу інтерпретуючу позицію» [3, 320]. З таких «ретроспективних проєкцій» («усвідомлюваних чи таких, що виникають інтуїтивно, в якості асоціативного нашарування») та їх взаємодій з різними елементами тексту та одне з одним і «складається те смислове середовище, в якому для нас існує феномен 'пушкінського тексту'» [3, 320].

Концепція Петербурзького і Пушкінського текстів стала добрим підґрунтям для формування цілісної теорії «супертекстів». Особливий інтерес у цьому сенсі викликає монографія Н. Медніс «Сверхтексты в русской литературе» [8], в якій феномен «супертексту» осмислюється в єдності його теоретичних і прикладних аспектів. Зокрема, розвиваючи ідеї, з одного боку, Ю. Лотмана і В. Топорова, з іншого – Б. Гаспарова, науковець, розробляє і конкретизує запроваджене В. Топоровим поняття «сверхтекст» («супертекст») і осмислює його як *загальне позначення* «складної системи інтегрованих текстів, що мають спільну позатекстову орієнтацію, утворюють незамкнуту єдність, відзначену смисловою і мовною цілісністю» [8]. Науковець наголошує «культуроцентричність» «супертексту», тобто ті «позатекстові явища, які лежать за межами достат-

ньо широких у даному випадку текстових меж і виступають по відношенню до «супертексту» як фактори генеративні, такі, що породжують його» [8].

У своїх працях Н. Медніс констатувала існування двох основних видів «супертекстів»: 1) *міських (топосних / локальних)*, вивчення яких було започатковано «петербурзькими» студіями М. Анциферова, Ю. Лотмана, В. Топорова, З. Мінц і які розгортаються навколо певної «топологічної структури»; 2) *іменних / персональних*, що конститууються як такі «за культурно-біографічними характеристиками». Н. Медніс окреслила коло «іменних текстів», зокрема, щодо російській літератури: текст Достоевського, Чеховський, Блоківський тексти, «Дантівський ареал літератури». Визначальним фактором у всіх цих випадках, за твердженням Н. Медніс, є «не лише широка представленість імені і творчості того чи іншого художника в масштабному літературному інтертексті, але, головне, *цілісність* цієї представленості при збереженні єдиного художнього коду» [8].

Продуктивність запропонованого Н. Медніс підходу засвідчують дисертації, захищені уже після появи її монографії, зокрема, присвячена дослідженню «Гоголівського тексту» дисертація Н. Константінової (2006) та «Шекспірівського тексту» – О. Демічевої (2009). При цьому необхідно зауважити, що, уводячи нове в теорії тексту поняття «іменний текст» і вільно оперуючи ним, Н. Медніс поширює його лише на ті інтегровані текстуальні утворення, що організуються як єдина тематично-сміслова цілісність *особистістю (персоналією)* видатного письменника чи поета.

Окреслені Н. Медніс у її студіях положення загальнотеоретичного й прикладного характеру зазнають розвитку в пізніших дослідженнях. Передусім заявлені науковцем «міський» та «іменний» види «супертекстів» починають ідентифікуватися як такі, що виокремлюються за критерієм *тематичної цілісності* (О. Лошаков, О. Литкіна, О. Демічева та ін.). Паралельно з цим розширюється й сам діапазон *тематичних* різновидів «супертекстів», вводиться поняття «Х-тексту» (О. Люсий, О. Литкіна), що вирізняється на основі співвіднесеності з різними референтами (подією, ситуацією, іменем, локусом) [6]. При цьому «іменні тексти» ідентифікуються лише як *один з можливих* тематичних різновидів «супертекстів» поряд з локальними та подієвими супертекстами.

Подальші студії на ниві вивчення «Х-текстів» засвідчили й їх диференціацію за «характером проявленої цілісності» як *актуальних, актуалізованих*, а також *потенційних* [6], які перебувають у «латентному» стані і можуть бути актуалізовані як нова система інтегрованих текстів у відповідності до «культурно-часового й суб'єктивного факторів» [6] на основі того «принципу ціннісно-сміслові центрації» [6], який інтерпретатор / укладач / автор «Х-тексту» вважатиме за доцільний.

З урахуванням найновіших надбань на ниві вивчення «Х-текстів» вважаємо з необхідне констатувати виникнення тенденції до розширення початкового змісту поняття «іменний текст» (зокрема, порівняно з тим, який вклала у нього Н. Медніс) за рахунок прирощення нових видів «Х-текстів», спроби реконструкції яких здійснено у найновіших дослідженнях. Так, можна стверджувати, що на сучасному етапі поняття «іменний текст» поширюється не лише на «персональні тексти» геніїв літератури на кшталт Пушкінського тексту, але й на актуальні чи актуалізовані тексти реальних особистостей, унікальних в межах інших галузей діяльності – мистецтва, науки тощо. Так, наприклад, А. Деменьова у своєму кандидатському дослідженні здійснює спробу реконструкції як іменного/персонального «Дягілевського тексту» (2010). Характерним проявом наголошеної тенденції є й назва статті С. Толстої «*Гипертекст* Владимира Николаевича Топорова» (2006), присвяченої життю видатного науковця. Беручи до уваги зазначені факти, вважаємо за доречне розуміти зміст категорії «персональних супертекстів» розширено – як таких, що потенційно розгортаються навколо постаті будь-кого з *реальних / історичних осіб*. Як різні за ступенем своєї «завершеної цілісності» «персональні тексти» можуть позиціонуватися Байронівський текст, Наполеонівський текст, Сталінський текст, Мазепа-текст тощо.

Водночас у текстологічних студіях уже спостерігаються випадки, коли тематично-смісловий центр «іменного тексту» презентується онімом на позначення не реальної / історичної / прецедентної особистості, а *фікційного* персонажу. Так, наприклад, О. Лошаков у своєму докторському дослідженні в категорії актуальних («сбывшихся») «іменних текстів» поряд з «Пушкінським текстом» називає «*Штірлиць-текст*», у якому ціннісно-смісловим центром виступає антропонім «Штірлиць», що об'єднує в єдине структурно-змістове ціле величезну кількість анекдотів і пародій про головного героя культового радянського серіалу «Сімнадцять миттєвостей весни» (тобто фікційного персонажу). О. Демічева у своєму дослідженні, присвяченому Шекспірівському тексту російської літератури, в якості прикладів «іменних супертекстів» вибудовує ряд «Байрон, Пушкін, Блок, Наполеон, *Онегін*» [4], тобто включає в одну категорію й ті системи інтегрованих текстів, що цілеспрямовано відсилають до образу прецедентної особистості, і ті, центрація яких відбувається навколо постаті прецедентного літературного персонажу («персонажного концепту» – Г. Хазагеров, Н. Володіна). До цього, поки нечисленного переліку, вважаємо за необхідне додати й

спробу окреслення «Сіндарелла/Попелюшка)-тексту» в рамках конференції «Cinderella as a Text of Culture», проведення якої заплановано у Римі в листопаді 2012 р.

Цей напрямок розвитку теоретичної думки викликає й низку запитань, на кшталт тих, які поставила у своїй розвідці Є. Четвертних: «Як чинити з *аполонівським* текстом, який виокремлює В.М. Топоров? Чи відносити його до персональних текстів чи виключити з цієї класифікації? Те ж питання виникає й щодо *елізійського* тексту, породжуючим фактором якого став *міфічний Елізіум*» [11].

Уважаємо, що логічну відповідь на таке запитання можна дати, якщо розвести й стратифікувати поняття «персональний» та «іменний текст» і розглядати останнє як *родове* (чи, послуговуючись виразом С. Воркачова, «зонтиковий термін»), тобто таке, що «покриває» ті види «супертекстів» (у тому числі й «персональні»), виокремлення й центрація яких відбувається на основі власного імені, яке виступає репрезентантом певних семантичних констант. Такий підхід дозволяє розширити межі поняття «іменний текст» і спроектувати його і в царину персональних, і локальних / міських текстів як таких, реконструкція яких відбувається на основі знаково-символічних властивостей *онімів*, що входять до складу різних тематичних груп (головним чином антропонімів, топонімів / ойконімів). При цьому слід в якості підвидів розрізняти «імена» (антропоніми, міфоніми), що є репрезентантами а) реальних осіб і б) фікційних персонажів, та топоніми, що позначають а) реальні і б) фікційні (міфічні, фантастичні) локуси.

З урахуванням запропонованого принципу стратифікації, структура категорії «іменний текст» у найбільш загальному вигляді бачиться нам як така, що об'єднує в собі такі види «супертекстів» як:

1) *персональні* «супертексти», ціннісно-смысловим центром яких виступають імена прецедентних / реальних / історичних особистостей, незалежно від сфери їх життєвої діяльності;

2) *персональні* «іменні тексти» / «іменні тексти» прецедентних *персонажів* (у першу чергу літератури та кіно) – такі, як Онегінський текст, Штірліц-текст, а також Вовочка-текст тощо; вважаємо, що до цієї категорії слід віднести і потенційно можливі системи інтегрованих текстів, що реконструюються на основі імен міфологічних персонажів (наприклад, Аполонівський текст, який був виокремлений і частково реконструйований В. Топоровим, Орфеївський текст та ін.);

3) *топосні* тексти, що, як зазначала Н. Медніс, організуються навколо певної «топологічної структури»; залежно від реальності/фікційності «місця» такі «супертексти» диференціюються як а) *локальні* (реально існуючі – Петербурзький, Київський, Пермський, Кримський тощо) і б) *фікційні* (серед актуалізованих на сьогоднішній день можна назвати поки що лише Елізійський).

Окреслені теоретичні положення дозволяють ідентифікувати Донжуанівський текст як «іменний» текст, тематично-образний і ціннісно-смысловий центр якого презентується іменем популярного літературного персонажу. Головною підставою для виокремлення Донжуанівського тексту є його відповідність одному з базових критеріїв, що висувуються в сучасному літературознавстві для семіотизованих структур, – наявність достатньої кількості прецедентних текстів, тобто таких, 1) в яких те чи інше ім'я «прозвучало» б; 2) які були б відомі більш-менш широкому колу реципієнтів культури.

Обираючи парадигму для дослідження складної й різномірної будівлі Донжуанівського тексту, слід взяти до уваги, що уже в назві знакової статті В.Топорова «Петербург и Петербургский текст русской литературы» окреслюються контури двох рівнів існування феномену цього «супертексту»: а) Петербургу як тексту літератури і б) Петербургу як тексту культури, де перший у певному сенсі «підпорядковується» другому і обіймається ним. У цій же парадигмі розгортає своє дослідження Пермського тексту і В. Абашев.

Вважаємо, що ця ж дослідницька парадигма може бути застосована й щодо структурування актуалізованого нами Донжуанівського тексту. У зв'язку з цим насамперед зазначимо, що первісно Донжуанівський текст формується як *текст літератури*. Він оформляється навколо легендарної постаті героя стародавніх іспанських переказів дон Хуана Теноріо. Завдяки тріаді знакових художніх втілень цього образу в театральні-драматичні версії XVII-XVIII ст. (Тірсо де Моліни, 1630; Мольєра, 1775; Моцарта-да Понте, 1787) відбувається кристалізація його семантичних констант, а саме ім'я стає *прецедентним*, тобто таким, актуалізація якого «ґрунтується на закріплених у свідомості носіїв культури конотаціях, що формуються художнім текстом чи низкою текстів [1, 93]. Незважаючи на те, що з плином часу зв'язок з джерелом/джерелами у цього імені може бути ослабленим (як на прикладі «імені» Дон Жуан показує у своїй розвідці Ф. Седвік [12]), а уявлення про його носія редукованими, воно «все одно вживається у відповідності з прототекстовими конотаціями чи частиною з них» [1, 93]. Зміст таких «прототекстових конотацій» щодо імені Дон Жуана визначається ідеєю незліченних любовних пригод/перемог, яка, завдяки

«пам'яті слова» (Ю. Лотман), зберігає свою актуальність і поза межами конкретного літературного твору. Саме ця семантична константа стає основою аксіологізації і семіотизації естетичної сутності, позначуваної онімом «Дон Жуан», і надалі визначає «сміслову ядро» Донжуанівського тексту, забезпечуючи його цілісність (за Ю. Лотманом – «семантичну зв'язність») як інтегрованого просторового утворення, і єдність його інтерпретаційного коду. Від моменту появи в імені «Дон Жуан» таких усталених смислових конотацій можна вести відлік формування – паралельно із подальшим розвитком літературної донжуаніани – і Донжуанівського *тексту культури*.

З урахуванням окреслених вимірів Донжуанівський текст як такий, що існує в *горизонтальному* просторі сучасної культури, може бути представлений як концентрична польова структура, що включає а) Донжуанівський *текст літератури* (вужче коло) як сукупність автономних авторських текстів, в яких Дон Жуан виступає головним чином як персонаж і б) Донжуанівський *текст культури* (ширше коло), який, окрім літературної донжуаніани, обіймає випадки «просторової фіксації» (О. Пятігорський) «імені» Дон Жуана в не-літературних соціокультурних практиках людства і повсякденному вжитку. Цей рівень існування «феномену Дон-Жуана» уможливується передусім статусом імені цього літературного персонажу як *прецедентного*, що виступає «культурним знаком, символом певних якостей, психотипів, подій, життєвих доль» [9, 143].

Така зміна «сфери побутування» – з *інтра-* на *інтертекстуальну* [5, 14], якої в процесі історичного розростання Донжуанівського тексту зазнає образно-сміслова структура, яка визначає його центр, призводить і до зміни феноменологічного статусу цієї структури – з *естетичного на ментальний*: вийшовши поза межі суто літературного вжитку, образ Дон Жуана зазнає максимального ущільнення його семантики (відсікається усе другорядне, випадкове, зайве); як такий, він включається в широку «асоціативну сітку культури» [4, 14], вислідом чого трансформується з літературного образу у *концепт* як більш глибинну й системну смислову структуру, що, окрім «культурно значущого змісту», характеризується «семіотичністю і ментальною природою» [2]. При цьому «феномен Дон Жуана» продовжує існувати і як літературний образ, але вже в структурі концепту, як його «окремий 'зріз'» (А. Сіюкова) на сферу літератури.

З огляду на те, що концепт Дон Жуана структурується на основі образу літературного персонажу, для його експлікації може бути використано термін, нещодавно запропонований Г. Хазагером, – «*персональний концепт*». Однак докладніше цей аспект проблеми ми розглянемо у подальших розвідках. На даному етапі обмежимося констатацією того факту, що саме концепт «Дон Жуан», взятий у єдності його естетично- і ментально/асоціативно-образних характеристик, виступає як той «фокусуєчий об'єкт» (Н. Медніс), що вказує на наявність у Донжуанівського тексту єдиного центру.

Назагал, викладені міркування дозволяють зробити висновок про те, що «Донжуанівський текст» відповідає основним критеріям, які сьогодні висуюються як базові для реконструкції «супертекстів»: 1) у ньому наявний тематично і образно визначений центр, що презентується у даному випадку прецедентним іменем літературного персонажу; 2) він характеризується наявністю достатньо стабільного на даному етапі кола текстів та інших типів «просторових фіксацій», що визначають тенденції його розвитку; 3) асоціативно-ментальний образ, що виникає з сукупності цих текстів, характеризується достатньою цілісністю; 4) система інтегрованих текстів, що ідентифікується як «Донжуанівський текст», характеризується властивою для «супертекстів» відкритістю, що не

У методологічному плані уведення поняття Донжуанівський текст дозволяє розв'язати давню проблему – відокремити ряд художніх творів і інших типів (кон)текстів, «семантично зв'язаних» онімом «Дон Жуан», від інших літературних/культурних рядів, зокрема тих, в яких актуалізовано «пара-типи» («para-types» – А. Сінгер [13, 7]) Дон Жуана, такі як Казанова, віконт де Вальмон, Ловелас, Bel Ami та ін.

Завершуючи виклад, зазначимо, що у межах пропонованої розвідки ми окреслили лише деякі аспекти, пов'язані з понятійно-термінологічною ідентифікацією різноструктурних проявів «присутності» Дон Жуана в культурній практиці і свідомості людства. Водночас незаторкнутими залишилися проблеми осмислення цієї інтегрованої цілісності в системі термінів «метатекст – гіпертекст – надтекст», «літературний концепт – (лінгво)культурний концепт», пошук точок взаємодії національних і загальнокультурних кодів, окреслення й опис субтекстових утворень в цілісній структурі Донжуанівського тексту. Окреслені проблемні вузли визначають напрямком подальших досліджень актуалізованого нами Донжуанівського тексту.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Боярских О. С. Прецедентные феномены со сферой-источником «Литература» в дискурсе российских печатных СМИ : 2004-2007 гг. : дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук : 10.02.01 / Боярских Оксана Сергеевна. – Екатеринбург, 2008 – 239 с.
2. Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения / Наталья Владимировна Володина [Электронный ресурс]; режим доступа до джерела: http://wap.fictionbook.ru/author/natalya_vladimirovna_volodina/konceptiy_universalii_stereotipy_v_sfer/
3. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Борис Михайлович Гаспаров. – М. : «Новое литературное обозрение», 1996. – 352 с.
4. Демичева Е.С. «Шекспировский текст» в русской литературе второй половины XX-начала XXI в. : автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук : 10.01.01 / Елена Сергеевна Демичева – Волгоград, 2009 [Электронный ресурс]; режим доступа до джерела: vsru.ru/library/struktura
5. Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка / В.Г. Зусман. – Н. Новгород : Деком, 2001. – 168 с.
6. Лошаков А.Г. Сверхтекст: семантика, прагматика, типология: автореф. дисс. на соискание уч. степ. доктора филол. наук: 10.02.01 / Александр Геннадиевич Лошаков. – Киров, 2008 [Электронный ресурс]; режим доступа до джерела: <http://cendomzn.ucoz.ru/index/0-20133>
7. Люсый А. Новейшие способы описания России / Александр Люсый // Русский журнал, 14.04.08 [Электронный ресурс]; режим доступа до джерела: <http://russ.ru/pole/Novejshie-sposoby-opisaniya-Rossii>
8. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе / Нина Елисеевна Меднис. – 28.01.2004 [Электронный ресурс]; режим доступа до джерела: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=3>
9. Нахимова Е.А. Прецедентные имена, восходящие к текстам Н. В. Гоголя, в современной коммуникации / Елена Анатольевна Нахимова // Политическая лингвистика. – 2007. – Вып. 3(23). – С. 143-148.
10. Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления / Владимир Николаевич Топоров // Structure of Texts and Semiotics of Culture. – Paris : Hague, 1973. – С. 225-302.
11. Четвертных Е.А. Элизийский текст в системе локальных сверхтекстов / Е.А. Четвертных // Известия Урал. государств. ун-та. – 2010, № 1(72). Гуманитарные науки. Филология [Электронный ресурс]; режим доступа до джерела: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0072\(01_\\$01-2010\)&xsl=showArticle.xslt&id=a02&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0072(01_$01-2010)&xsl=showArticle.xslt&id=a02&doc=../content.jsp)
12. Sedwick F. El Burlador, Don Giovanni and the popular concept of Don Juan / Frank Sedwick [Электронный ресурс]; режим доступа до джерела: <http://www.jstor.org/discover>
13. Singer A.E. The Don Juan Theme, Versions and Criticism: A Bibliography / Armand E. Singer. – Morgantown, WV : West Virginia UP, 1965. – 350 p.

УДК 82.091

*Світлана Пилипишин, доцент,
«Бережанський агротехнічний інститут»
Відокремлений підрозділ
Національного університету біоресурсів і природокористування України*

УКРАЇНОФІЛЬСЬКИЙ РУХ В ОЦІНКІ РОСІЙСЬКИХ УЧЕНИХ ПЕРІОДУ 70-90 РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

Дане дослідження має на меті простежити зміну смислових функцій українофільства в російській науковій свідомості 70-90-их рр. ХІХ ст. Фіксуються типові семантими тих учених, які захищали й обстоювали або проблематизували права і перспективи українства щодо самобутності культури на матеріалах авторитетних російськомовних тогочасних видань.
Ключові слова: українофільство, національна самосвідомість, народність, «малоруський язък», українська мова, наріччя, самобутність, право на самостійність.

Предлагаемое исследование своей целью имеет проследить смену смысловых функций украинофильства в русском научном сознании 70-90-х годов ХІХ в. Фиксируются типичные семантемы тех ученых, которые защищали и отстаивали либо же проблематизировали права и перспективы украинства по поводу самобытности культуры на материалах авторитетных русскоязычных изданий того времени.
Ключевые слова: украинофильство, национальное самосознание, народность, «малорусский язык», украинский язык, наречие, самобытность, право на самостоятельность.

The given research aims to trace the change of semantic features of ukrainofilstva in Russian scientific minds of 70-90th in the 19th century. Semanthemes are typical for those scientists who defended and asserted rights and prospects of Ukrainian identity in culture based on materials of well-known Russian-speaking editions.
Key words: ukrainofilstvo, national self-consciousness, nationality, "malorusskii yazyk", Ukrainian language, dialect, identity, the right to independence.

Термін «українофільство» українські і російські джерела пов'язують із пробудженням національної самосвідомості українців. Так, на початку ХХ століття «Велика енциклопедія» під редакцією С. Южакова підсумовувала: «Национальное самосознание малороссовъ, живущихъ въ Россіи (проявлявшееся ранѣе въ другихъ формахъ), при помощи создания особой письменной литературы нужно отнести къ началу ХІХ вѣка. 1798 была напечатана «Виргилиева Энеида, перелицованная на малороссійскій языкъ» И.П. Котляревскимъ» [2, 798]. Проявам свідомості, яка осягала самобутність українського народу, сприяли тривалі наукові етнографічні, лінгвістичні та історичні праці професорів О. Бодяньського, В. Григоровича, М. Костомарова, М. Максимовича, І. Срезневського та інших. Вони, як відомо, досліджували з різних точок зору особливості мови, побуту, світогляду та характеру українців в історичному їх розвитку, хоча тоді вживалися офіційно лексеми «наріччє», «Малороссія», «Южноруський край». Однак нагромаджуваним фольклорним і етнографічним матеріалом реальні його носії і шанувальники підтверджували вияви любові до всього автохтонного, корінного, що і зумовило етимологічну мотивацію словотвору «украинофил» за звичними зразками «славянофил», «москвофил». Поіменовані так представники корінного населення склали рух українофілів, який особливо поширився на початку 60-х років ХІХ століття і активізував подальший розвиток українства.

Хоча багато сучасних українських дослідників пов'язують українофільський рух із заснуванням та діяльністю Кирило-Мефодіївського товариства та трьох його організаторів – Т. Шевченка, М. Костомарова, П. Куліша – і наступною їхньою роботою у Петербурзі, проте відомий

російський вчений другої половини XIX століття, дослідник українського письменства того періоду, О. Пипін убачав витoki цього явища значно раніше. За його спостереженням, уже «въ началѣ тридцатыхъ годовъ, когда новая малорусская литература едва делала свои первые шаги, когда Костомаровъ и Кулишъ сидѣли еще на школьныхъ скамьяхъ, а Шевченко былъ казачкомъ у своего пана, когда въ литературѣ не сложилось еще никакихъ мыслей о томъ, можетъ ли и должна ли существовать малорусская литература, имѣетъ ли эта народность какое-нибудь этнографическое и историческое право, а вмѣстѣ и основаніе для какой-нибудь народной гордости, эти вопросы поднималъ, однако, оригинальный писатель, производившій большое впечатлѣніе въ свое время новыми неожиданными взглядами на русскую исторію, на славянство, вообще на національные вопросы (...). Это былъ Венелинъ» [13, 736]. О. Пипін мав рацію, бо Венелін як виходець з Карпат, залишивши свій край, студіював у Росії медицину, а не історію чи філософію, та, будучи людиною обдарованою, цікавився історією за переслівами давніх літописів, на ґрунті народного побуту шукав історичного значення там, де його не бачили інші.

На початку 30-х років XIX століття Венелін поставив питання про іншу грань народності у статті «О спорѣ между южанами и сѣверянами на счетъ ихъ россизма» [3]. Автор прагнув розглянути питання про взаємини Північної та Південної Русі, починаючи ще з XVII століття, коли в Малоросії панували свої усталені особливості народного побуту, звичаїв, освіти, церковності, відмінні від московських. Це, з одного боку, викликало побоювання щирих малоросів, що подібні питання можуть порушуватись російською владою, представники якої не довіряли ні цим звичаям, ні церкві. Венелін пересвідчився, що в період романтизму серед освічених людей Малоросії виявилось чимало тих, хто з любов'ю віддався культурі своєї народності. На думку Т. Бовсунівської, «народність в естетиці Ю. Венеліна є провідною категорією» [1, 268].

Виходячи з диференційованого поняття «народності», Венелін включився в суперечку про «россизмъ южанъ і сѣверянь», називаючи їх гілками «руссаго народа», які своїм корінням сягають давнини. На роздуми Венеліна відгукнувся згодом О. Пипін у журналі «Вѣстник Европы» як історик літератури: «Для Венелина вопросъ о россизмѣ южанъ и сѣверянь совершенно простъ: ни за тѣми, ни за другими нѣтъ въ этомъ отношеніи никакого преимущества; тѣ и другіе – такіе же русскіе, и спорить имъ не о чемъ; надо только, чтобы обѣ стороны это поняли, чтобы познакоившись съ исторіей, увидѣли, какъ народъ одного корня, по исторической необходимости, видоизмѣнился на свои отгѣнки, и чтобы они помирились, наконецъ, взаимно признавши свои отличія» [13, 740].

Таким чином, стаття Венеліна ставила питання про те, що існувало питання про відмінність «россизма южанъ і сѣверянь», тобто про те, хто такі були «россы», кому з них належить давня руська історія і заслуга заснування російської держави та національності – питання, які набули гостроти в 50-х роках XIX століття в полеміці М. Погодіна та М. Максимовича.

Упродовж 20-40-х років XIX століття питання про продуктивність і перспективи української мови неодноразово піднімали російські вчені: істинно росіяни і ті, хто мав українське походження, але працював у російськомовних установах. Їх праці, пропагуючи проблему, в майбутньому стали основою для утвердження українофільства. Згадаймо «Граматику» Греча, видану у 1827 році.

Проте тоді ж (1827 р.) М. Максимович у передмові до першої збірки своїх пісень переконливо пояснював, що на «малорусській языкъ» треба дивитися як на особливий «языкъ», відмінний від великоруського, а надто від польського. Схожі думки про особливість «малоруссаго языка» висловлював і О. Бодяньський.

Михайло Максимович декілька разів ще повертався до питання про становище своїх земляків, місце «південно-руської» мови в колі інших слов'янських мов. Його судження можна відобразити схематично.

Рис. 1.1 «Південно-руська» мова в колі інших слов'янських мов

Таким чином, учений зробив висновок, що “разрядъ южно-русскій (съ нарѣчіями)” є мовою незалежною від мови великоруської, рівноправною з останньою і, можливо, навіть ще більш давньою.

Зусиллями ряду філологів, які перейнялися проблемами мови, і на ґрунті успішної літературної творчості письменників, які користувалися рідною мовою, з 60-х років XIX століття окреслюється інший аспект в осмисленні українофільства на мовному матеріалі. «Теперь предметъ едва ли не впервые поставленъ былъ научно. Главное мѣсто принадлежитъ здѣсь трудамъ г. Потемнина, значительнѣйшаго изъ нашихъ филологовъ настоящаго времени» [13, 762]. Так О. Пипін скеровував суперечку, започатковану Венелінім у бажане річище: «Съ того времени взаимное изучение очень подвинулось; въ литературѣ, которая была единственнымъ (хотя крайне неполнымъ) выражениемъ общественности, совершилось нѣсколько замечательныхъ фактовъ, которые, повидимому, должны бы служить к примирению. Новые открытія въ малорусской поэзіи, ея замѣчательныя эпическія думы, изображения малорусской жизни у Гоголя, Квитки, Шевченка, Вовчка, даже Кохановской, произвели сильное впечатлѣніе и на «сѣверянь» [13, 743].

У 70-90-і роки XIX століття «українофільство» набуло широкого розповсюдження і почали увиразнюватися його негативні конотації. Той же О. Пипін у статті «О сравнительно-историческомъ изученіи русской литературы», вміщеній у журналі «Вѣстникъ Европы» ще 1875 року, підкреслював, що «перемѣна языка, хотя бы литературнаго, есть своего рода лишеніе національности, смягченное, облегченное, но тѣмъ не менѣе тяжелое для общества и нелегко исполнимое» [12, 658]. Далі вчений вказував на різноманітні форми національних рухів, що мали місце в багатьох народів (історія німецького та італійського єднання) та народностей (словени і серби, галичани і «южноруссы» та росіяни) і наголошував: «У насъ самымъ заметнымъ явленіемъ этого рода было то, что называютъ українофільствомъ» [12, 660]. Семантика «українофільство» вживалася без строгого термінологічного статусу. Змістове наповнення цієї лексеми окреслювалося контекстуально. Тому функціонування цього словесного явища потребує докладнішого аналізу і системного підходу. Особливо якщо зважити на існування різномовної періодики, історії журналістики, літературної критики і на помежові (пограничні) феномени українсько-російських взаємин. З такого погляду виявляється далеко не повно вивченим значний масив так званих «товстих часописів», на шпальтах яких виступали історики, літературознавці, мовознавці, фольклористи, етнологи і публіцисти 60-90-х років XIX століття. Цей історичний відтинок українсько-російських взаємин ускладнювався відомими Валуєвським циркуляром та Емським указом, що позначилися не тільки на стані тогочасної культури, а й зумовили ряд далекосяжних наслідків, які в трансформованому вигляді проявляються і досі. Усі відтинки полеміки з приводу функціонування українофільства навіть за умов великої державної заборони і переслідування його прихильників відбулися лояльними щодо уряду вченими (О. Пипін, М. Костомаров, М. Де-Пуле), які, навіть полемізуючи між собою, виправдовували уряд, пояснювали природність бажання послідовних українців, застерігаючи їх від підміни культурницьких намірів політичним сепаратизмом. Це була відверта

угодовська стратегія.

У журналі «Вѣстникъ Европы» М. Костомаров заявляв і пояснював, що деякі малоруси пишуть по-українськи, бо для них це легше і зручніше, ніж по-російськи. Особливо, якщо вони хочуть репрезентувати життя малоросів, їх мовлення та народний світогляд. Інші краще володіють народною мовою, ніж книжною російською, яка хоч і добре вивчена ними, але зумисне вивчена, а не природна. Навчання в сільських школах для українських дітей треба, на думку Костомарова, проводити паралельно: «въ руководствахъ необходимо прилагать и малорусскій текстъ излагаемого по-русски предмета» [7, 403].

М. Костомаров не відкидав потреби зробити «общій русскій языкъ» літератури та освіченого суспільства єдиною мовою народу у всій імперії. А це можливо лише при повній свободі всіх «языковъ» і «нарѣчій» держави. Насильницьке і вимушене вивчення російської мови не принесе успіхів.

На сторінках російської періодики того часу часто з'являлися публікації, в яких автори проблематизували право української мови, літератури на самостійне існування взагалі. Так, у журналі «Русскій вѣстникъ» відомий російський педагог М.Ф. Де-Пуле у статті «Къ вопросу объ украинофильствѣ» констатував: «Въ Россіи, въ настоящее время, существуетъ особое нарѣчіе, признанное вреднымъ, и особая литература, лишившаяся права на жизнь и развитіе. Мы говоримъ о малоросскійскомъ языкѣ и его литературѣ, для которыхъ печатная арена закрыта съ 1876 года» [5, 848].

Вірнопіддані російському самодержавству діячі вважали, що «общій русскій литературный языкъ» з XVIII століття остаточно став мовою культури, мовою всієї російської інтелігенції (а не лише північно-східних губерній), придатною для будь-яких потреб російського народу, визнаний Європою та Азією. «Думать о другомъ какомъ-то языкѣ, прискивать его, сочинять его не только во все XVIII столѣтіе, но и въ первой половинѣ XIX было бы сочтено нелѣпостью, логическимъ абсурдом. Искусственное созданіе литературнаго языка особаго для малороссовъ есть затѣя, прихоть, ни на что не нужная, ничѣмъ не оправдываемая и положительно вредная для всѣхъ трехъ русскихъ племенъ, какъ явленіе не сближающее, а разъединяющее и отчуждающее ихъ другъ отъ друга» [5, 852].

Русифікований М. Де-Пуле вважав наполегливе втілення в життя «малоруської» мови абсурдом і називав М. Костомарова «Донь-Кихотомъ украинофильства» [5, 854]. Отже, закономірне прагнення українофілів створити новий «малорусскій литературный языкъ» деякі російські вчені розглядали як явище штучне та шкідливе, як літературний розкол. Останній, як літературний сепаратизм, вважався не наслідком, а причиною українофільської діяльності.

М. Костомаров заперечував «толки о какомъ-то украинофильскомъ измышленномъ языкѣ, которымъ кто-то хочетъ замѣнить существующій общерусскій культурный языкъ интеллигенціи» [9, 435]. Він вимушений був захищатися: «Вопросъ о малорусскомъ языкѣ касается въ настоящее время малорусскаго простонародія и тѣсно связывается съ мыслью объ умственномъ развитіи этого простонародія, а вмѣстѣ съ тѣмъ съ потребностью этнографіи изслѣдовать и изучить исторію, духовный и матеріальный бытъ малорусскаго племени, а вовсе не ведетъ за собою замѣны общерусскаго культурнаго языка какимъ-то инымъ искусственнымъ» [9, 436].

М. Костомаров, як справжній українофіл, захищав і таких однодумців, як О. Бодянский, В. Григорович і М. Максимович, відзначаючи: «Всѣхъ трехъ зналъ я очень близко и могу засвидѣтельствовать, по чистой совѣсти, что все сказанное о нихъ г-мъ Де-Пуле – вопіющая неправда. Всѣ трое относились съ большимъ сочувствіемъ къ идеѣ развитія малорусской рѣчи и къ изученію народной малорусской жизни» [9, 436].

М. Де-Пуле дорікав М. Костомарову, що останній, мовляв, дуже мало робив для малоруського слова, а клопотався про «общерусскій литературный языкъ», хоча той допускав необхідність малоруського слова лише для домашнього вжитку. Учений виправдувався тим, що інтелігенція в будь-якому суспільстві завжди складає меншість. Це явище відоме не лише в Україні, а й в європейській історії. В Україні цей привілейований стан, знаний під назвою «землянь», розбещений царськими грамотами, здобуваючи собі землі, що передавалися з роду в рід, прирівнювався до дворян і добровільно переходив на службу імперії. Вони згодом ставали кріпосниками і втрачали зрештою будь-які ознаки українофільства. Але М. Костомаров не дорікав, як Т. Шевченко, українському дворянству за те, що воно соромливо червоніло, коли випадково промовляло українське слово, незрозуміле та смішне для його товариша, «великорусскаго» дворянина; що соромилося свого прізвища і додавало до нього «въ», щоб здаватися «великоруссом». «Не станемъ винить ихъ и за это. Потому что то было дѣло исторіи» [8, 890]. Так вирозуміло міркував історик М. Костомаров, особливо після відбуття кари за участь у братстві.

Важливу роль у цій справі відіграла стаття М. Драгоманова «Что такое украинофильство»,

надрукована в журналі «Русское богатство» 1881 року за підписом М. Петрик. Часопис «Русское богатство» користувався попитом «у середовищі інтелігенції завдяки цікавій белетристиці» [6, 661]. Стаття була гостро полемічною, тривалий час не включалася до зібрання творів М. Драгоманова. Одним із мотивів її замовчування в російсько-українському дискурсі могло бути і те, що її текст репрезентувався публічно (в журналістиці) за неясним підписом – М. Петрик. А між тим ця містифікація мала прозору аллюзію: «М. Петрик» – неначебто малий Михайло Петрович Драгоманов. Проте справжня причина полягала, очевидно, в тому, що автор, як українець за походженням і захисник інтересів рідного народу, аргументовано свого часу розвінчав публіциста, який регулярно виступав у часописі. Якийсь Л. Алексєєв буцімто ідентифікувався з «малоросом». М. Драгоманов/М. Петрик багато цитував свого опонента: «И мы, малороссы из партии народников, признаем своей родиной Малороссию, как национальную единицу» [6, 430]. Той Алексєєв, писав далі Драгоманов, «решительно разделяет «работу для народного дела» и работу для «национальности» [6, 431]. Але М. Петрик уже як М. Драгоманов протягом статті показав, що «вся эта аргументация пословицами и аксиомами вовсе не убедительна, потому уже, что она нелепа и заключает в себе противоречия» [6, 431]. Полеміст, добре знаючи історію і народну творчість українців, посилаючись на відомих українських авторів – П. Куліша, М. Костомарова, М. Антоновича, Т. Шевченка, – дотепно іронізував: «Как эта работа похожа на крыловского осла!» [6, 437]. Найцікавішим є те, що М. Драгоманов як історик і компаративіст інформував Алексєєва про достеменні культурно-історичні факти, які останній мав би добре знати для того, щоб глузувати з «українофілів». Це засвідчує така простора довідка: ««...» г. Алексєєв во всех своих рассуждениях и предположениях об украинофилах и «украинском возрождении» ни на минуту не задумался о том, что ведь не весь украинский народ находится в России, а что более 3-х миллионов его живет в Австрии и что там украинцы имеют более 15 периодических изданий, пользуются своим народным языком не только в элементарных школах, но и в гимназии и даже в университете» [6, 439] і мають переклади Байрона, Шеллі, Шекспіра і навіть Геккеля і Ланге.

У своїй полеміці М. Драгоманов, згадуючи відомі факти, не цурався і теоретичних порівняльних суджень, як-от: «Европейское человечество уже попробовало такой способ объединения, – в то время, когда языком культуры, которую монополизировали римская администрация и потом римская церковь, был язык латинский» [6, 441-442]. Однак з подібних заходів нічого не вийшло, крім того, що ще цар Петро Перший «онемечивал русских» [6, 443]. У цьому контексті повчальним досі був давній висновок М. Драгоманова: ««...» возрождать украинскую национальность нет надобности, так как она не умирала, а существовала всегда и продолжает существовать и теперь «...»» [6, 446]. М. Драгоманов уже тоді відкидав тезу, що «национальность – пустой идол» [6, 448], обстоюючи іншу істину, що «украинофил может быть не только федеральным панславистом, но и федеральным космополитом и что он только в общечеловеческом благе видит спасение своей родины» [6, 451].

Підходячи до підсумків своєї полеміки з Алексєєвим, українець за переконаннями, понад сто років тому твердив: «Но раз мы признали существование в украинском народе черт оригинальной нации, – нет никакой возможности теоретически оспаривать выводы и стремления украинофильства» [6, 454].

І Франко, М. Грушевський, як побачимо далі, зробили свій внесок у згадану полеміку про українофільство усім корпусом своїх праць уже після смерті М. Драгоманова.

Таким чином, «українофільство літературне» [11] розглядалося російськими вченими 70-90-х років XIX століття з різних мотивів, але більшість поділяли і відстоювали переконання, що «малорусский язык – лишь нарѣчие общерусскаго языка, а вся современная малорусская литература есть лишь болѣзненный наростъ на русскомъ народномъ тѣлѣ, ибо незачѣмъ сочинять свою литературу, если есть готовая за кордономъ, богатая и блестящая литература великорусская» (Мончаловський, Де-Пуле). Суперечки і міфи спростував лише час, визвольна боротьба українців, але заторкнуте питання увиразнює свою ідейно-філософську вагомість і практичне значення для переосмислення історико-філологічних фактів, коли враховувати внесок М.П. Драгоманова, І.Я. Франка, М.С. Грушевського і логічну перспективу у функціонуванні лексем/понять (термінів) концепції українофільство-українство-українознавство.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини XIX століття / Тетяна Бовсунівська. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2001. – 344 с.
2. Большая энциклопедия : словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания в 20 т. / [под редакцией С.Н. Южакова]. – С.-Петербург : Типо-литография книгоиздательского Т-ва «Просвѣще-

- ніе», 1904. – 867 с.
3. Венелинь Ю. О спорѣ между южанами и сѣверянами на счетъ ихъ россизма // Чтенія московскаго Общества Ист. и Древн. – 1847. – . –
 4. Кн. 4. – С. 1-16.
 5. Де-Пуле М. Къ истории украинофильства / Михаилъ Де-Пуле // Русскій вѣстникъ. – 1881. – № 3. – С. 210-234.
 6. Де-Пуле М. Къ вопросу объ украинофильствѣ / Михаилъ Де-Пуле // Русскій вѣстникъ. – 1882. – № 2. – С. 846-870.
 7. Драгоманов М. Вибране («...мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні»); [упоряд. та авт. іст.-біогр. нарису Р.С. Мішук; приміт. Р.С. Мішука, В.С. Шандри] / Михайло Драгоманов. – К. : Либідь, 1991. – 688 с.
 8. Костомаровъ Н. Малорусское слово / Николай Костомаровъ // Вѣстникъ Европы. – 1881. – Т. I-II. – С. 401-407.
 9. Костомаровъ Н. Задачи украинофильства / Николай Костомаровъ // Вѣстникъ Европы. – 1882. – № 2. – С. 886-900.
 10. Костомаровъ Н. По поводу статьи г. Де-Пуле въ «Русскомъ Вѣстникѣ» объ украинофильствѣ / Николай Костомаровъ // Вѣстникъ Европы. – 1882. – № 5. – С. 434-437.
 11. Лѣсковъ Н. Заказная литература : [нѣсколько замѣчаній по поводу образцовой народной книжки] / Н. Лѣсковъ // Историческій вѣстникъ. – 1881. – Т. 6. – № 10. – С. 379-392.
 12. Мончаловскій О. Литературное и политическое украинофильство / О. Мончаловскій. – Львовъ : Типографія Ставропиѣскаго Института, 1898. – 190 с.
 13. Пыпинъ А. О сравнительно-историческомъ изучении русской литературы / Александръ Пыпинъ // Вѣстникъ Европы. – 1875. – Т. 5. – № 10. – С. 656-665.
 14. Пыпинъ А. Споръ между южанами и сѣверянами. Вопросъ о малорусскомъ языкѣ / Александръ Пыпинъ // Вѣстникъ Европы. – 1886. – Т. 2 – № 4. – С. 736-776.

УДК 392.1 Народження 398.21 Народні оповідання

**ОКСАНА ЛАБАШУК, докторант,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка**

НАТАЛЬНИЙ НАРАТИВ: МІФ VS ІСТОРІЯ

Натальний наратив будується за структурним принципом, який властивий для міфологічних текстів: розповідаючи жіночу історію народження, він одночасно розповідає про народження дитини взагалі. Ознаки міфологічного тексту виявляються у розповідях про рекомендації та заборони для вагітної жінки. Ознаки сюжетного тексту найбільш повно виявляються у розповідях про випадки та аномалії, пов'язані з вагітністю та народженням дитини.

Ключові слова: натальний наратив, текстема, структурно-семіотичний метод, міфологічний текст, сюжетний текст.

Натальний наратив формується по структурному принципу, свойственному для мифологических текстов: рассказывая женскую историю рождения, он одновременно рассказывает о рождении ребенка вообще. Черты мифологического текста более полно проявляются в рассказах о рекомендациях и запретах при беременности. Черты сюжетного текста обнаруживаются в рассказах о случаях и аномалиях, связанных с беременностью и родами.

Ключевые слова: натальный наратив, текстема, структурно-семиотический метод, мифологический текст, сюжетный текст.

Natal narrative is formed according to the structural principle inherent in mythological texts: telling the story of women's birth, it also tells about the birth of the child in general. The features of the mythological text are more fully manifested in the stories about recommendations and prohibitions during pregnancy. The features of the plot text are found in the stories about accidents and anomalies related to pregnancy and childbirth.

Key words: natal narrative, texteme, structural semiotic method, mythological text, plot text.

Тема нашого дослідження — розповіді матерів про народження дитини — видається явищем настільки природним, з одного боку, закоріненим у біологічну основу людини, з іншого — злитим із нашою повсякденністю, що, на перший погляд, не потребує жодної інтерпретації фольклориста чи етнолога, залишаючи це явище предметом зацікавлення медиків, психологів, педагогів, соціологів. Однак, розуміння жіночих розповідей як явища, на яке впливає певний тип усної традиції, уможливує використання для інтерпретації прийомів і методів, вироблених фольклористикою. Це дозволяє поглибити «дослідження різноманітності форм і типів ужиткових форм культури, розглядати folk значно ширше, не зводячи його до більш жорстких і одноманітних понятійних апаратів соціології та лінгвістики» [Панченко 2005, с. 92].

Метою цієї статті є з'ясувати характер структури розповідей матерів про вагітність і пологи. Однак, спочатку окреслимо деякі теоретичні положення.

Ежі Бартмінський та Станіслава Небжеговська-Бартмінська пропонують застосовувати до аналізу текстів, у тому числі текстів фольклорних, поняття **текстема**. Така необхідність обумовлена тим, що в культурі, як в усній, так і писаній, може існувати безліч варіантів і переробок окремого сюжету. Отже можна поставити питання про «спосіб існування і функціонування тексту в культурі і одночасно в конкретних актах комунікації — питання про основний зразок тексту, понятійну схему, текстему» [Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 2009, s. 54]. Цей термін вперше запровадили у науковий обіг німецькі дослідники Вальтер А. Кох та Вольфганг Ульріх Дреслер, які, використавши Соссюрівське протиставлення *langue* і *parole*, здійснили розрізнення тексту як абстрактної схеми та актуальної реалізації тексту в процесі мовленнєвої діяльності, яке може більш чи менш точно відображати модель [Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 2009, s. 54].

Узагальнюючи міркування Є. Бартмінського та С. Небжеговської-Бартмінської, вважатимемо **текстему** різновидом репрезентації тексту, понятійною схемою, яка відображатиме суттєві риси групи текстів певного типу, тобто є узагальненим абстрактним поняттям, на яке зорієнтовані різноманітні конкретні реалізації текстами. Вона має стосунок до різних аспектів тексту: логічного, композиційного, тематичного й інтенціонального, а також охоплює когнітивні процеси та категорії. Належачи одночасно до найбільш абстрактного рівня мовної структури (*langue*) та до рівня «суспільної норми» або конвенційного способу реалізації системи, текстема проявляється в актах комунікації (*parole*). Вона є залежною від стилю і жанру мови. Про неї знають учасники процесу комунікації, як адресанти так і адресати, які орієнтуються на взірць в процесі творення висловлювання, так і його сприймання [Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 2009, s. 55-56]. Автори вважають, що про модель тексту можна говорити на трьох рівнях опису тексту: на рівні певного твору, що може реалізуватися у багатьох варіантах; на рівні мовленнєвих жанрів, різновидів та стилів (жанрові та стильові моделі тексту); на рівні понаджанровому (композиційні і логічні схеми, моделі тематичних запозичень, способи оперування категоріями точка зору і перспектива) [Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 2009, s. 56]. Термін **текстема** пропонується вживати стосовно третього, найбільш абстрактного рівня аналізу: «як тематичну, логічно-семіотичну, інтенційну і композиційну модель, що лежить в основі одиничних багатоваріантних клішованих текстів» [Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 2009, s. 56].

Розглянемо, які інваріантні риси ми можемо відшукати у розповідях про вагітність і пологи. Спочатку визначимо, які тексти є матеріалом для нашого дослідження. Запис матеріалу проводиться у індукованому контексті [Бріцина 2010] методом нарративного інтерв'ю [Грінченко 2008]. Ми фіксували довільну розповідь жінки про її особистий досвід вагітності та пологів. Кожна окрема розповідь відбиває індивідуальний досвід жінки, однак зіставлення усіх цих текстів дозволяє сконструювати гіпотетичну дослідницьку модель, яку ми називатимемо натальним нарративом. Цей конструкт охоплюватиме основні елементи жіночої історії: віщування про початок вагітності, усвідомлення себе як вагітної жінки, труднощі та перешкоди, які зазнала жінка в період виношування дитини, початок пологів та дорога до пологового будинку, труднощі, з якими стикнулася жінка в процесі пологів, відчуття одразу після народження дитини, ідентифікація себе як матері, труднощі післяпологового періоду, повернення з немовлям додому. Звісно, ця повна історія у своїх конкретних текстових реалізаціях тою чи іншою мірою відтворює «ідеальну» схему. Ще раз наголосимо: у поле дослідницької уваги може потрапити два різні об'єкти: текст (запис нарративного інтерв'ю) та модель тексту, яка реконструюється на підставі порівняльного дослідження цілого ряду записів.

Спочатку з'ясуємо, який характер матиме сюжет натального нарративу. Юрій Михайлович Лотман вважає, що сучасний сюжетний текст є плодом взаємодії та інтерференції двох типів текстів — міфологічного та історичного [Лотман 2001, с. 279]. Різниця між цими двома типами текстів полягає передусім у двох типологічних формах часу. В архаїчних культурах переважало циклічне розуміння часу. Людське життя мислилося як явище, що нерозривно пов'язане з циклічними процесами природи, що не мають ні початку, ні кінця. У цьому сенсі «...розповідь може починатися з будь-якої точки, яка виконує роль початку для даної оповіді і є лише однією з маніфестацій безособистісного і безкінечного Тексту. Таке розповідання зовсім не має за мету повідомити слухачам дещо їм невідоме, а являє собою механізм, який забезпечує неперервність протікання циклічних процесів самої природи» [Лотман 2001, с. 277]. Історичний текст характеризується передусім дискретністю та лінійним розгортанням часу.

Звернемо увагу, що сконструйована нами історія про вагітність і пологи живе в усній традиції саме за законами міфологічного тексту: розповідь може початися з будь-якої точки, омовлюються лише окремі епізоди з пережитого, події, про які йдеться у розповідях, частково відомі слухачам. Однак окремі нарративи, які складають нашу історію — це цілком лінійні розповіді, які можуть повідомляти як відоме раніше, так і новини. Історія, яку розповідає жінка, це її власний унікально прожитий досвід, і водночас це частина загальнолюдського жіночого досвіду виношування і народження дітей. Для жінок (а саме для них призначена ця розповідь) немає нічого принципово нового у розповіді про те, як оповідачка ходила вагітна, як народжувала, але пропущений кризь призму особистісних індивідуальних переживань такий досвід стає унікальним, набуває рис неповторного свідчення надзвичайної і значимої події в житті жінки.

Я якась така горда була, що я вагітна. Я тим пишалася, я дуже тішилася. Яка б там я була негарна, але то сприймалася така гордість от. Чим більше живіт, тим краще, чим повніше. Сприймалося все дуже позитивно [Лабащук: 2006, ГОС, 49 років, двоє дітей].

Натальний нарратив характеризується певною амбівалентністю стосовно до двох типологічних форм часу, про які писав Ю. Лотман. Для людини ХХІ сторіччя властиво сприймати час як

лінійний та дискретний. Однак розповідь про вагітність і пологи реактуалізує один із ініціальних моментів у житті — народження нової людини. Оповідач та його слухачі таким чином відтворюють міфологічну модель першопочатку, оновлюючи міфологічні смисли, пов'язані із семантикою початку, нового, народження.

І вперше бачиш ту дитину, чуєш її крик, пригортаєш до грудей, до середини наповнюєшся якимось щастям таким, відчуваєш велику любов, ніжність до своєї дитинки. Так... Зразу ви робитеся з ним одним цілим і по лиці котяться сльози щастя. І дякуєш Всевишньому, що ось таке диво сталося і що ти таке диво сотворила, скажем так... [Соляк: 2011, ШНЛ, 32 роки, одна дитина].

В мене не таке було відчуття. В мене відчуття, що я, як Бог. Це егоцентризм був. Мене зараз це лякає, але в мене таке було. От тепер і відчуваю, як це творити. Бо я ж постійно щось малювала, мене це влаштовувало або, навпаки, не задовільняло. А тут мені здавалося, що це настільки досконало я щось творила, що вже... по суті, я після того вже і не малювала. Не то, що я не хотіла малювати, мені вже нічого не вдавалося малювати. От тисяча дев'ятсот дев'яносто дев'ятий рік — Артур народжується і я якраз перед тим, дуже в мене сплеск емоцій був: я малювала, всі дивувалися, як я стільки малюю, які картини такі, дуже колористичні, багаті такі на фарби [Лабащук: 2009, ПАС, 39 років, двоє дітей].

Натальний наратив відтворює ще одну рису міфологічних текстів — оповідачка розповідає передусім про себе саму, про пережитий індивідуальний досвід. Навіть тоді, коли в її оповіді вплітається гетеродієгетичний наратив, розповіді про інших матерів покликані лише підкреслити складність і драматизм того шляху, який повинна пройти кожна жінка-мати.

А от Анка відчувала, що в неї буде щось не так. Вона відчувала всю вагітність. Це був просто якийсь кошмар. Я її сварила, кажу, що не можна думати так. «Не смогу родить» — в неї це була постійна фраза. <...> В роддомі в неї, вона каже, почалось, 12 година вже була. Відійшли води. Вона до цього лікаря чергового каже: «В мене води відійшли». Він каже: «Тебе показалося». <...> Вони нічого не підприємляли і вона до самого ранку була, і аж на другий день, коли прийшла друга лікарка, кинулися. Вже було пізно кесарити, вже головка опустилася в таз. І ту дитину тягнули вакуумом. І тут явно, і коли вже витягнули, виявилось, що пуповина в неї була 10 сантиметрів. Вона в принципі не могла родити. Розумієш, якби тоді УЗІ не було, зараз на УЗІ видно було б зразу. В неї пуповина була 10 сантиметрів. Головку пошкодили. Якби кесарево, була б нормальна дитина [Лабащук: 2006, ДІС, 50 років, двоє дітей].

Натальний наратив проявляє риси амбівалентності також стосовно типології головних героїв. «Міф завжди говорить про мене. «Новина», анекдот розповідають про іншого. Перше організує світ читача, друге додає цікаві подробиці до його знання цього світу» [Лотман 2001, с. 278]. Герой сюжетного тексту завжди перетинає певну границю, порушує норму, герой міфу стверджує норму. У натальному наративі присутні тексти, які, з одного боку розповідають, як героїня стверджує суспільну норму щодо поведінки вагітної і породиллі, фіксує принципи і закономірності, з іншого боку, у нашому розпорядженні є численні тести, героїня яких, заради досягнення успішного результату, вимушена порушувати усі норми і правила. Натальний наратив фіксує незвичне: комічні або ж трагічні випадки, усілякі відхилення від того, що в суспільстві вважається нормою. Ось приклади «нормативних» текстів.

Я не знала, що то нудить, я не знала, що то тяжко ходити. ... Я навіть ходила до своєї акушерки, стара в нас така акушерка. ... Вона каже: «В вас видно настільки правильно розвинене все, ... от та вагітність, видно, вона дуже рідкісна, розумієш, що можна родити десятеро без всяких проблем». [Лабащук: 2006, ГОС, 49 років, троє дітей].

Як я була вагітною, намагалася спілкуватися тільки з приємними людьми; читати хороші книжки, слухати приємну музику (для мене це класика або класика в сучасному аранжуванні), дивилася на красивих людей (коли була вагітна сином, інстинктивно дивилася на красивих чоловіків, коли донькою — на дівчат) [Пітула-2009, ПІМ, 29 років, двоє дітей].

Наступний приклад ілюструє ситуацію, коли героїня своєю поведінкою кидає виклик суспільним нормам.

Мама подзвонила Ніні Миколаєвні з великим боєм. Я вокала не своїм голосом. Кричала: „Не смій дзвонити, я ще не хочу в роддом!“ Але вона подзвонила їй в сьомій годині, Ніна прийшла буквально через п'ять хвилин, ну моментально була в нас. Подивилась мене вдома, почала волати так, що стіни трусилися: „Ну ця дура молода, а ти що дура стара думала. Я не знаю як мені її довести! Чотири пальці відкриття матки. Вона мені в машині зараз родить. Всьо, я пішла в машину, я чекаю“. І в мене третій пункт: «Я маю прийняти ванну! Поки я не прийму ванну, я не поїду в роддом. Та сидить в машині чекає, що я рожу вже, а я кажу мамі: „Напускай воду!“

Мама каже: „Ти серйозно?“. Я кажу: „Абсолютно! Я не вийду з хати, поки я не помиюсь“. І от це з цими воплями „А-о-е!“ я полізла в ванну, мене мама помила, бо я сама вже всьо, я вже скрючена була. Витягнула, витерла і відправила мене в родом [Лабашук: 2008, ПІМ, 39 років, двоє дітей].

Головна героїня одночасно поводить за правилами, стверджує норму і заперечує норму, позиціонує себе у якості героїні. Така парадоксальність її поведінки підтверджується спостереженнями Ю. М. Лотмана. На противагу міфологічному, історичний текст фіксує не закономірності, а аномалії: «Такими були усні оповіді про «випадки», «новини», різноманітні щасливі і нещасливі ексцеси. Якщо там фіксувався принцип, то тут випадок» [Лотман 2001, с.278].

Але як я дитину народила, як мені ту дитину принесли, як я побачила... Боже! Мені тако за секунду, я не знаю звідки то взялося... мені така відкрилася така материнська любов... Я так ту дитину полюбила і я так думаю: «Боже! Моя дитиночка!» А вона така гарна була; те личко таке біленьке було... Всі діти були такі червоні такі, а моя дитинка така була біленька; таке личко таке гарне, і воно дуже було красиве. А я дуже хотіла дівчинки і я так зраділа дуже. Г-і-і, Боже і я тако тільки не могла дочекатися... Я так подивилася, тільки як народила, то я подивилася на лице і так запам'ятала те лице і думаю: «Щоб мені часом не підмінили мої дитини». Я собі запам'ятала. І думаю: «О, всьо...». А я пам'ять зорову маю дуже добру, я так на лица маю дуже пам'ять: як побачу лице, всьо — я вже не забуду... І думаю: «Всьо...». На другий день мені принесли не мою дитину! Дивлюся, та кажу: «То не моя дитина!» «Та як не ваша?» Беруть розвивають — а то хлопчик. Я кажу: «В мене дівчинка. А то не моя дитина». «Ой, так-так, — каже — ми, просто...» На ручці було <написано> то «хлопчик», тільки на одіяльці... Одіяло як було, то на ньому не було [Бончак: 2011, НВВ, 43 роки, двоє дітей].

Бачимо, що зберігаючи деякі ознаки міфологічного тексту, натальний наратив, разом із тим, набуває ознак сюжетності. Ось яким чином процес переходу міфологічного тексту в наративний описує Ю. М. Лотман: «Центральний міфотворчий механізм культури будується як топологічний простір. Проектуючись на ось лінійного часу і з області ритуального ігрового дійства в сферу словесного тексту, він переживає суттєві зміни: набуваючи лінійності та дискретності, він отримує риси словесного тексту, побудованого за принципом деякої фрази. У цьому сенсі його можна співставити з чисто словесними текстами, які виникають на периферії культури» [Лотман 2001, с. 287-288].

Парадигматична структура тексту пов'язується дослідниками передусім із текстами міфологічного типу, синтагматична організація — з текстами сюжетного типу [Леві-Стросс 2001, Лотман-2001].

Наведені міркування підсумовуємо у вигляді таблиці.

Натальний наратив

Міфологічний текст	Історичний текст
Час циклічний	Час лінійний
Неперервний	Дискретний
Повідомляє про відоме	Повідомляє новину
Розповідає про мене	Розповідає про іншого
Герой стверджує норму	Герой порушує норму
Фіксує закономірності	Фіксує аномалії
Фіксує принцип	Фіксує випадок
Парадигматичний	Синтагматичний

Таким чином натальний наратив будується за структурним принципом, який властивий для міфологічних текстів: розповідаючи жіночу історію народження, він одночасно розповідає про народження дитини взагалі, актуалізуючи у оповідача та слухачів базові міфологічні уявлення, пов'язані з народженням. Окремі розповіді, які складають натальний наратив, можуть проявляти риси як міфологічного, так історичного (сюжетного) тексту. До «міфологічного» полюса тяжіють тексти про вагітність, як про ідеальний стан, розповіді про рекомендації та заборони для вагітної та її оточення. До «сюжетного» полюса тяжіють тексти, що розповідають про аномалії, драматичні та комічні історії, розповіді про наслідки порушення жінкою загальноприйнятих рекомендацій та заборон. Максимально ознаки сюжетного тексту присутні у гетеродієгетичних наративах, коли йдеться про іншу жінку, яка протиставляється героїні-оповідачці.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брицына А.Ю. Исполнитель – текст – контекст (о методологической доминанте и практическом

- смысле интереса собирателя к контексту исполнения) // Фольклор: Текст и контекст. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. С. 67-79.
2. Грінченко Г. (Авто)біографічне інтерв'ю в усноісторичних дослідженнях: до питання про теорію наративного аналізу // Усна історія в сучасних соціально-гуманітарних студіях: теорія і практика досліджень / Схід / Захід: Історико-культурологічний збірник. – Вип. 11-12. Спеціальне видання / За редакції Володимира Кравченка та Гелінади Грінченко. – Харків: ТОВ «НТМТ», 2008. – С. 59-75.
 3. Леви-Стросс К. / Клод Леви-Стросс, Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с.
 4. Лотман Ю.М. Семиосфера. — С.-Петербург: Искусство—СПБ, 2001. — 704 с.
 5. Панченко А.А. Фольклористика как наука // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Том 1. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. — С. 72—96.
 6. Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława, Tekstologia. — Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2009. — 382 s.

*Людмила ВАКАРЮК, доцент,
Виктория ШПАК, библиотекарь
Тернопольский национальный педагогический университет
имени Владимира Гнатюка*

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РОМАНЕ А. КУРКОВА «НЕ ПРИВЕДИ МЕНЯ В КЕНГАРАКС»

В статье рассматриваются фольклорные элементы в художественном тексте А. Куркова. Особое внимание уделяется анализу сказочной символики и ее роли в реализации авторского замысла.

Ключевые слова: фольклорные элементы, сказочные символы, художественный дискурс.

У статті розглядаються фольклорні елементи у художньому тексті А. Куркова. Особлива увага приділяється аналізу казкової символіки та її ролі в реалізації авторського задуму.

Ключові слова: фольклорні елементи, казкові символи, художній дискурс.

In article folklore elements in the art text And Kurkova are considered. The special attention is given to the analysis of fantastic symbolics and its role in realization of an author's plan.

Keywords: folklore elements, fantastic symbols, art discourse

Устное народное творчество представляет собой неиссякаемый источник, из которого из века в век культура черпает сокровища эстетического совершенства.

Фольклорные образы довольно часто включаются в тексты художественных произведений, усиливая и углубляя их символический потенциал. Сами по себе эти образы достаточно противоречивы. Например, в сказках ощутима материалистическая трактовка жизненных явлений (скажем, бедный всегда становится богатым, прибегая при этом к разным способам), в то же время видны следы идеалистического восприятия мира (добро, как правило, всегда побеждает зло; дурак, на самом деле, оказывается умнее всех и т.д.).

Механизм порождения сказочной символики предопределяется сочетанием трезвого, делового отношения к жизни с разного рода реалистично-мистическими взглядами на отдельные явления; в сказке реальные мечты о доле народной переплетаются с явно фантастическими представлениями о счастье. Отсюда и своеобразие фольклорных символов, среди которых золотые яблоки, птица Гамаюн, говорящий конь, баба-Яга и другие им подобные.

Вместе с тем значимость сказочных, да и вообще фольклорных, образов определяется ещё и тем, что их источники кроются в древних пластах народного быта, относящихся к периоду язычества. Невозможность объяснить многие явления, незнание и непонимание их, привело к тому, что учёные назвали тотемизмом. Древний человек наделял объекты живой и неживой природы особой силой, воспринимал их как олицетворение сверхъестественных сил. Именно поэтому сказочные образы и сегодня воспринимаются как символические знаки, отражающие в себе этническую и национальную самоидентификацию народа.

Так, например, образ берёзы полисемантичен, поскольку символизирует не только ось мира, но и жизнь – смерть, весну, любовь, семью, чистоту, грусть, плач. Столь же насыщенными являются и другие символы. Этим объясняется их «долговечность» и широкая распространённость.

Вместе с тем функционирование сказочных элементов в современных художественных текстах связано и с другими факторами, а именно: жанровое своеобразие произведения, его идейно-тематическое предназначение и др. Так, например, стиль «фэнтези» отличается особой склонностью к обращению к фольклору (народному творчеству), за счёт которого формируется особый вид текстовой модальности.

В этом смысле повесть Андрея Куркова «Не приведи меня в Кенгаракс», как и многие другие его произведения, представляют собой образчик художественного текста со своей системой скрытых смыслов, которые характеризуются концептуальной и функциональной целостностью в пределах семантики данного текста.

Как уже отмечалось, анализируемая повесть характеризуется тем, что в ней межтекстовые связи создают «вертикальный» контекст, в результате чего он приобретает неоднородность смысла конструкции «текст в тексте».

Импликационал повести опирается на широкий культурно-исторический и культурно-литературный контекст. В этом проявляется типичная для постмодернизма в целом (а анализируемое

произведение относится именно к постмодернизму) Черта включения «чужого» текста в «свой» текст не с целью отсылки или литературной рефлексии, а с целью создания такой интертекстуальности, которая приобретает характер каламбура, гиперболы в сочетании с элементами утопии (выражающимися в фантастичности), и даже мистики. Так Андрей Курков достигает соединения «высокого» и «низкого» регистров в контексте повести [4, 52].

Н.А. Фатеева по этому поводу отмечает, что интертекст – это «способ генезиса собственного текста и постулирования собственного авторского «Я» через сложную систему оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов» [5, 12].

Как показывает анализ, Андрей Курков «интертекстуален» от начала и до конца, и поскольку мы имеем дело с произведениями словесного искусства, то черты этой интертекстуальности могут и должны проявляться и на уровне словесного выражения, то есть в особенностях её лингвистического оформления.

Рассмотрим язык сказочных элементов в повести Куркова «Не приведи меня в Кенгаракс».

Уже первый диалог, которым, собственно, начинается повествование ассоциативно вводит читателя в мир сказки. Ср.:

– Так что же мы всё-таки тянем и куда?

– Груз «ТПСБ-1785» и др., – медленно и внятно прочел Турусов.

– Эта галиматъя мне известна, я тебя как человека знающего спросил! Без сокращения как оно называется?

Турусов пожал плечами.

– Тьфу! Тоже мне профессор! А куда?

– Говорили, что конечный пункт известен машинисту.

– Машинисту?! Так сходи спроси его!

– Но вы же понимаете, что к нему не пройти [3, 131].

Несмотря на достаточно высокий уровень имплицативности, здесь угадывается сказочная формула: «пойди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что». Автор наперёд создаёт проекцию будущей мистики, таинственность и неоднозначность событий. При этом язык выражения как бы противоречит сказочному началу (Форма выражения не совпадает с содержанием). Однако это противоречие не носит явный характер. Просторечные вкрапления в реплики Радецкого (типа «*галиматъя*», *профессор* (ироническое обращение к Турусову), *ни хрена не знаешь, попёр*) естественно вписываются в портретно-речевую характеристику одного из главных героев и служат дополнительным средством создания достоверного образа. Ситуация неопределённости поддерживается и глаголами, выражающими недоумение, неразрешённость вопроса. Ср.: *Турусов пожал плечами* [3, 131]; *Радецкий скривил губы и отвернулся* [3, 131]; *достал папиросу... и загнал в уголок рта...* [3, 131].

Одним из наиболее регулярных элементов, являющихся признаком сказочности, являются числа «три» и «тридцать три». Оба названия чисел в народном представлении обозначают знаковые загадочные числа.

Три – число, которое приобрело ритуальное значение с приходом христианства. Поэтому оно легло в основу целого ряда названий религиозно-церковных ритуалов и действий. Ср.: *Святая Троица*, *Третья Пречистая*, *Третий Спас* и др. Интересен тот факт, что это число сохраняет свою магию и в других религиях (индийской, египетской). Оно часто повторяется в Святом Писании: *Три* царя принесли новорождённому мессии *три* дара; на Голгофе было *три* креста; *трижды* падал Христос под тяжестью креста [См.:1] и т.д. Для украинцев это число обладает особой значимостью, поскольку *тризуб* является государственным символом.

Столь же активно число *три* используется в текстах сказок: у отца было *три* сына или *три* дочери; перед героем всегда *три* дороги (направо пойдёшь богатым будешь, налево пойдёшь жену найдёшь, прямо пойдёшь убитым будешь), сказочный Змей Горыныч о трёх головах, надо выполнить *три* задания, разгадать *три* загадки и т.д. Эта лексема вошла в качестве производящей базы в ряд производных слов, которые, в свою очередь, вошли в составные наименования. Например: *тридевятое царство* (или *королевство*), *тридевятая земля*, *тридесятое царство*.

В народной этимологии число *три* символизировало Силу, Мудрость, Любовь. Именно поэтому это число фигурирует в древних обрядах, народных песнях, заговорах, в пословицах и поговорках (ср.: *один сын – не сын, два сына – полсына, три сына – это только сын*).

В повести Андрея Куркова искомое число употребляется довольно активно. Нами обнаружено 16 случаев словоупотребления числа 3 и одно числа 33.

Число *три* встречается в разных сочетаниях. Часто и регулярно оно соединяется с лексемами, имеющими темпоральную семантику. При этом всё словосочетание приобретало количественно-

темпоральное значение. Ср.: Сверху через *три* минуты раздался возглас удивления [3, 176]; «Самое неожиданное для свидетеля – это когда за *три* минуты он превращается в обвиняемого!» [3, 171]. В этих примерах манифестируется короткий отрезок времени, характеризующийся быстро сменой событий. В этом просматривается близость к иной формуле, обозначающей быстротечность времени: *в мгновение ока* и т.п.

В других случаях это числительное может обозначать более длительную временную протяжённость. Например: «Турусов ещё минуты *три* мучил кнопку.., но ничего не добился и лег спать» [3, 180]; «Часа *три* спустя темнота посторонилась» [3, 183].

Темпоральная семантика числительного может проявляться и в отсутствии соответствующих лексем, при этом общий смысл предложения репрезентирует значение времени: «Назад шли в *три* раза дольше» [3, 170].

Чаще всего лексема *три* обозначает соответствующее количество человек. Здесь следует отметить вероятность двоякого понимания репрезентативной возможности этого числа. С одной стороны, его можно рассматривать в историко-социальном аспекте, поскольку в этом случае просматривается аналогия со сталинскими судами-тройками, которые имели право судить и приводить приговор в исполнение прямо на месте. В этом смысле и само число и сочетания с ним можно трактовать как историческую *культуру* (возможно *логоэтистему*).

Поэтому, думается, что в сочетаниях антропонимического типа это число воспринимается как *символ* тоталитаризма.

Конечно, возможна аналогия и со сказочными мифологемами типа «было у отца *три* сына», «жили были *три* медведя», «*три* богатыря» и т.д. Однако в повести Андрея Куркова «Не приведи меня в Кенгаракс» подобная аналогия не имеет места, что предопределяется общей идейно-тематической направленностью произведения.

С другой стороны, не вызывает сомнения «намёк» на сказочный источник такое употребление этого числительного, как: «...он подошёл к ней и *трижды* поцеловал в щёки» [3, 166]; «*Три* дня, целых *три* дня прошло с ночи приёма неожиданных гостей...» [3, 144]. Смысловую близость к этим примерам проявляет и следующие словоупотребление: «...в грузовой части вагона стояли кони – *три* крепких скакуна» [3, 134].

В другом месте повести Андрей Курков даёт прямую ссылку на сказку, вложив её (ссылку) в память Турусова. Главный герой поражён тем, как чтят русских Клавдию Николаевну и её сына Павла в нерусском городе, и это навеивает ему сказочный афоризм: «Здесь русским духом пахнет», – вспомнилась строка из *сказок*, и Турусов поёжился, словно налетел холодный ветер [3, 210]. В памяти Турусова произошла контаминация исходной фразы, которая звучит так: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет». Но сути дела это не меняет, поскольку автор направляет читателя, облегчая ему процесс восприятия и декодирования художественного текста.

С этой позиции более-менее объяснимыми становятся и те мистические события, которые происходят в повести: ведь чудеса – типичное явления для сказки (например, поезд прибыл, хотя «*все рельсы вокруг сняли*» [3, 214] и др.).

Сказочная основа просматривается и в образах повести. Так, образ Клавдии Николаевны с первых же минут её появления напоминает этакую бабулю-сказительницу, народную заступницу. Сравним, в каких красках даётся её портрет: «...в вагон *вскарабкалась* бабка лет *семидесяти*, *крепкая, плотная, с румяным лицом и в шерстяном платке*» [3, 148]. Автор несколькими мазками создаёт портрет-картину, в которой угадывается киношный образ сказительницы. Немногочисленные её деяния и поступки в повести как-то органично переводят Клавдию Николаевну в мир святынь: «...*Клавдия, мать Павла, святая старушка, искренне верующая в великую силу милосердия и человеколюбия*» [3, 210].

С точки зрения сказочной рефлексии образ Турусова воспринимается как образ Иванушки-дурачка, которому, на первый взгляд, можно отказать в уме, но нельзя отказать в наличии некоей интуиции (по народному – разума). Турусов, как и сказочный Иванушка-Дурачок, становится объектом иронических насмешек со стороны Радецкого, который называет его то профессором, намекая на его образованность, то студентом, то очкариком или «человеком в очках», то «самым образованным и многосторонне недоразвитым человеком в нашем вагоне» [3, 167] и т.д. В этом же ключе развивается и рассуждение – подтрунивание в адрес Турусова: «*Очень уж тебе не пляшет такая грубая роль, тем более, что я ее уже играю. Умный должен быть слабым. Запомни: умный должен быть слабым! И молчаливым!*» [3, 173]. Здесь альтернативная формула носит скорее оксюморонный, чем обязательный характер.

Ситуативное тождество со сказкой «12 месяцев» угадывается и в описании гостиницы «Факел», когда посреди лютой, зимней, заснеженной Сибири неожиданно возникает участок лета. Ср.:

«Вокруг было очень тепло и даже трава в метрах пятидесяти от трубы зеленела, и одуванчики желтели» [3, 154]. И далее:

– Ох и жарыща здесь нынче! – Клавдия Николаевна стянула с себя бархатный ватник. – Одно плохо – по нужде в мороз идти надо [3, 154].

Это описание очень близко к сюжету песенки из «Двенадцати месяцев»: «...травка зеленеет, солнышко блестит...» только в сказке *подснежники*, а здесь *одуванчики* желтеют.

Фольклорно-сказочный характер образов Клавдии Николаевны, Павла, Турусова усиливается употреблением специфической лексики, среди которой значительный объём занимают деминутивы типа *голубчик, милки, сынки...* а также другие лексемы, с номинацией которых создаются точечные сказочные образы: *окроплен человеческой кровью* [3, 221]; *яркие и злоеущие* [3, 236]; как из зимних *избушек* [3, 208]; *за черной кошкой* [3, 209]; *клад* [3, 167] и др.

Таким образом, фольклорно-мифологические элементы в художественном пространстве повести Андрея Куркова «Не приведи меня в Кенгаракс» воспринимаются в её структуре как смыслообразующие и стилеобразующие, благодаря чему литературная традиция здесь идёт не из прошлого в настоящее, а из настоящего в прошлое. В этом проявляется некоторая индивидуально-авторская особенность стиля, своеобразия авторской «закваски», которая состоит из мифа и сказки, постмодернизма и фантастики.

Обращение к прошлому помогает подчеркнуть несоответствие настоящего общечеловеческому, гуманному, продолжающуюся в настоящем борьбу за историческую правду и справедливость. Латвийская легенда о предательстве жителей предместья Риги (Кенгаракса) через подтекст усиливает сказочное влияние на читателя, имеет смысловую связь с непосредственно библейской тематикой. Обращение к древнейшей оппозиции *света* и *тьмы*, которое позволяет связать с этими понятиями как временные, пространственные, так и межличностные, индивидуальные, социальные и даже политические отношения, позволяет одновременно с постмодернистской и сказочной традицией нарушения времени и пространства сохранить определённое постоянство, классическую традицию в литературе.

Связь с реальностью ощущается только лишь с помощью конкретных дат составляющих аббревиатуру ящиков, «надмогильных» надписей, в которых на реальность указывает именно последняя цифра (приближающая нас к настоящему), наконец, связью является авторская подпись даты написания повести (1984 – 1987).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: «Советская энциклопедия», 1969. – 608 с.
2. Библия. Книги священного писания Нового Завета. Канонические. В русском переводе. – К.: Украинское библейское общество, 1996. – 303 с.
3. Курков А.Ю. Приятель покойника: Романы. – Харьков: Фолио, 2008. – 251 с.
4. Солодуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема // Филологические науки. – 2000. – № 2 – С. 51 – 57.
5. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и её функции в художественном дискурсе // Известия Академии Наук. Серия литературы и языка. – 1997. – № 5 – С. 12.

*АЛЕКСАНДР ГЛОТОВ, профессор,
Національний університет «Острозька академія»*

РУССКИЙ ЯЗЫК И УКРАИНА

Аналіз сучасного стану російської мови в Україні як соціально-психологічного та культурного феномену. Варіанти вирішення проблеми державно-політичними та соціокультурними методами. Ключові слова: російська мова, діаспора, політичний конфлікт.

Анализ современного состояния русского языка на Украине как социально-психологического и культурного феномена. Варианты решения проблемы государственно-политическими и социокультурными методами. Ключевые слова: русский язык, диаспора, политический конфликт.

Analysis of the modern state of Russian language in Ukraine as the socially-psychological and cultural phenomenon. Variants of decision of problem state-political and sociocultural methods. Key words: Russian language, Diaspora, political conflict.

1. Введение. Довольно значительная часть граждан современных постсоветских государств продолжает, к счастью или к сожалению, ощущать себя причастной к событиям, происходящим как в бывшей метрополии, то бишь – в России, так и в иных бывших братских республиках. Особенно это касается этнических русских, волею исторических событий оказавшихся в своего рода эмиграции. Я уже не говорю о неизбывном советском менталитете, независимо от национальности носителя его. В общем, образно выражаясь, мы продолжаем по утрам петь «Мой адрес – не дом и не улица, мой адрес – Советский Союз!».

Для граждан постсоветских государств одним из основных признаков «советского» менталитета является употребление в быту русского языка. Речь идёт, разумеется, не о Российской Федерации. Хотя и там не всё так однозначно. Но об этом – позже.

Носитель русской речи определяется в сознании современного гражданина, например, Украины не просто как некий русский, живущий на Украине, а именно как приверженец «имперского, шовинистического» мышления, как противник независимой Украины, как сторонник возврата к былому советскому строю. Это чаще всего не декларируется явно, однако достаточно зайти в Интернет и просмотреть отзывы пользователей на любую более или менее «горячую» новость, прозвучавшую в украинских СМИ: стоит кому-то написать комментарий по-русски, как он тут же получает обвинения в том, что он «москаль», «кацап» и ему пора задуматься на тему «чемодан-вокзал-Россия». Благо, в Интернете такого рода дискуссии ведутся анонимно, и потому авторы комментариев не стесняются в выражениях и пишут то, что даже в повседневном быту говорить вроде как и не принято.

Несколько лет уже по украинскому Интернету гуляет фраза якобы Солженицына: «Нет в этом мире мельче, сволочнее и хамовитее особи, чем кацап. Рождённый в нацистской стране, вскормленный пропагандой нацизма, – этот ублюдок никогда не станет Человеком. У его страны нет друзей – либо холоуи, либо враги. Его страна способна только угрожать, унижать и убивать. И за сохранение этого статуса Рассеей рядовой кацап готов пожертвовать собственной жизнью, жизнью своих родителей и детей, качеством жизни собственного народа. Воистину: кацапы – звери. Лютые, кровожадные, но... смертные».

При каждом удобном и даже неудобном случае находят патриоты, которые, удовлетворённо урча и баритонально попукивая, обильно унавоживают всевозможные форумы этим текстом. Особый колорит всему этому придаёт то немаловажное обстоятельство, что в целом репутация Солженицына на Украине весьма подозрительна, поскольку он время от времени пытался как-то присовокупить Украину к России в своих мечтаниях о постсоветском обустройстве. Чем и вызывал

яростные патриотические брызги.

Судя по материалам СМИ положение дел в других постсоветских государствах примерно аналогичное.

Разумеется, Украина – территориально самое большое государство Европы, исторически разделённое на разные в культурном и социальном плане регионы, поэтому отношение к носителю русской речи в разных местах различное. Где-то, например – на востоке и на юге Украины, наоборот – носитель украинского языка воспринимается с настороженностью, с некоторым даже предубеждением, с подсознательной готовностью услышать от него агрессивные заявления.

В конечном счёте, речь идёт о том, что именно фактор языка в современной Украине стал с определённого политического момента неким аргументом социального устройства мира. И к сожалению – отнюдь не объединяющим аргументом.

Не секрет, что многие русские, жившие на Украине, не считали необходимым изучать украинский язык и владеть им, поэтому обрушившаяся независимость и введение украинского как государственного стало для значительной части новообразовавшихся «украинцев» неприятной неожиданностью. И с определённого момента требование употребления украинского в различных сферах, прежде всего – образования и делопроизводства, начало приниматься в штыки. Психологически понять таких людей, прежде всего – зрелого возраста, легко. Тем не менее, проблема остаётся. И что самое опасное – остаётся нерешённой на государственном уровне. Что там говорить – высшие должностные лица государства Украина с большим трудом говорят по-украински. Единственный президент Украины, к которому не было претензий в смысле владения государственным языком – бывший высокопоставленный партийный советский функционер Леонид Кравчук.

За двадцать лет разлуки, внесоветского бытия, сформировались различные культурные и социальные стереотипы, больше скажу – выросло поколение молодых людей, для которых вообще что Горбачёв что Наполеон, что Сталин что Чингисхан – фигуры одной исторической эпохи, современники.

2. Категория «государственный язык» и родственная ей категория «официальный язык» существует как исторически сложившееся понятие, возникшее сравнительно недавно, в период именно формирования национальных, моноэтнических государств, став при этом неотъемлемым компонентом становления собственно государственности, отличающей именно это государственное образование от другого. Но это – правило. Самое странное, что исключений из этого правила, пожалуй, больше, чем подтверждений.

Государственный язык является обязательным для употребления в большинстве сфер социальной жизни. Государственный статус господствующего языка в период формирования державы являлся национальнообразующим фактором, способствующим объединению граждан под эгидой той или иной формы управления. Так возник язык французский, испанский, немецкий – из множества диалектов и даже языков, в ряде случаев – существующих до сих пор. Так образовывалась нация, возникала национальная культура. В общем, становление государственного языка – исторически позитивный фактор.

Вместе с тем история знает массу прецедентов, когда государственный язык и этнос, населяющий эту страну, – не совпадают. Вся Северная и Южная Америка, называясь американцами, мексиканцами, бразильцами, перуанцами и так далее, не говорят на американском, мексиканском, бразильском, перуанском и так далее языках. А говорят на английском, испанском и португальском. Значит ли это, что американской, бразильской и мексиканской культур не существует? Отнюдь, они существуют, вне зависимости от языка совершенно другого государства, на котором они создаются.

То есть, прямой универсальной зависимости «одна нация – один язык – одна культура» не существует.

Тем не менее, в ряде случаев, особенно когда речь идёт о соседних, исторически зависимых друг от друга, иногда – враждующих народах, вопрос о легитимности иного языка становится особенно острым. Большая часть населения Ирландии, например, говорит на английском языке, но статус первого государственного имеет именно ирландский, и это – вопрос национальной чести.

Примеры различного характера можно множить до бесконечности, варьируя их в зависимости от политической установки на решение вопроса. Неизменным остаётся одно: есть язык, который традиционно на данном историческом отрезке времени некая социальная общность использует как коммуникативное средство. Вот такое вынужденно абстрактное и расплывчатое определение, поскольку, например, тот язык, на котором общались жители Московского госу-

дарства в XVI или XVII столетии, вряд ли тождественен современному русскому литературному языку. А язык, на котором написаны произведения Вильяма Шекспира, современному англичанину вообще недоступен. Носители нынешнего верхненемецкого языка с трудом понимают носителей нынешнего же нижненемецкого. Так что именно так будем ставить вопрос: любой язык существует как в диахронии, так и в синхронии. Носитель языка воспринимает только ныне существующую версию как собственно язык, сам же язык, меняя носителей его, постоянно меняется. То, с помощью чего общались между собой жители Киевской Руси, не имеет практически прямой и непосредственной связи ни с нынешним русским, ни с нынешним украинским языком. Точнее, имеет такую же связь, как и с нынешним польским, словацким, белорусским – и даже литовским.

И второй постулат: исторически возникнув, государство начинает испытывать нужду в государственной атрибутике, нравится это кому-либо или нет. Государственные границы, флаг, герб, гимн, законодательство – и язык.

Вот по-разному в истории бывало. В США вообще де-юре нет понятия государственного языка, только в 28-ми (из пятидесяти) штатах страны английский принят как официальный. Есть страны, где несколько государственных языков. Такой вот диапазон. Если кому-то нужен статус государственной легитимности языка – он возникает. Нет – обходятся без него. Ни трагедии, ни особого торжества справедливости ни в том, ни в другом случае усматривать нет необходимости.

3. В дореволюционной России, если посмотреть на её историю без предубеждения, статус русского языка как такового сформировался довольно поздно. Что там говорить, Пушкину в первой половине уже XIX века приходилось своим творчеством доказывать существование русского языка и собственно создавать его. Откроем «Войну и мир» Льва Толстого и убедимся, что образованное общество того времени на русском языке не говорит.

Статус официального языка русский в Российской империи получил только после революции 1905 года. Такой вот парадокс. То есть, сравнительно недавно русское государство как молодое национальное образование испытывало необходимость в самоутверждении русского языкового менталитета. И это – в окружении многочисленных инациональных окраин, которых Россия молодая в процессе роста нагребла как Жучка блох.

Естественно, в ходе этого не обошлось без применения государственного насилия. По отношению к наиболее могучим и жизнеспособным национально-языковым формированиям приходилось власть употреблять. Более 200 нормативно-правовых актов, изданных различными имперскими ведомствами и направленных против украинского («малороссийского») языка, до сих пор стучат в сердце национально сознательных граждан Украины.

А ведь к 1654 году, моменту присоединения к Московскому государству, Украина несколько столетий прожила в отрыве от русского этноса. В совершенно иных социальных условиях, формируя в совершенно иную нацию. Украина не строила деревянных изб, не играла на балалайке и не носила валенок. Ну не носила она валенок, что тут поделаешь. Климат тут другой. Не было на этой земле царя-батюшки, крепостного права не было. Да и после присоединения ментальность разбросанного по бескрайним украинским степям сельского населения изменить было совсем не просто.

Особенно болезненно это воспринималось еще и потому, что многие выходцы из Украины создавали и русскую государственность, и русскую культуру, продолжая помнить при этом своё происхождение.

А ничего другого и ожидать было нельзя. Точно такая же история происходила и во всех остальных развитых государствах. Насилие по отношению к арагонскому, галисийскому и каталанскому языкам, уж не говоря о баскском, во славу испанского языка – исторически пройденный этап. Что в своём развитии пережил нынешний английский, собравший в себе отголоски всех поглощенных им наречий, знают только сугубые знатоки истории английского языка.

Советская власть задекларировала культуру «национальную по форме, социалистическую по содержанию». И собственно государственным статусом русского языка не бравировала. Два года, накануне кончины, в СССР русский был официальным. До этого – языком межнационального общения.

Многие усматривают в этом особое византийское коварство власть предрежащих: дескать, русский ни на что особое не претендует, он всего лишь – помощник в общении между калмыком и эстонцем, и не более того. Но... Без знания русского языка в Советском Союзе планировать маломальски приличную карьеру в любой сфере жизни было бессмысленно. И это факт.

Есть у тебя способности к языкам, нету таких – никого не интересовало. Есть – тогда если не сам, то дети твои станут полноценными русскими и, глядишь, в люди выйдут. Вы будете смея-

тся, но известные сейчас в России фамилии Фурсенко, Шахрай и Швйдкой – украинские. А если их перевести на русский – вы будете смеяться ещё больше. Прав был Николай Васильевич Гоголь: «каркнет само за себя прозвище во все свое воронье горло и скажет ясно, откуда вылетела птица».

4. После развала Советского Союза русский язык де-факто продолжал выполнять ту же функцию – средства межнационального общения. То есть, латышские, скажем, предприниматели в поисках делового партнера обнаруживают подходящую кандидатуру в, предположим, Казахстане. Ну не конченные же они дебилы, чтобы писать ему письмо по-латышски. А казахского переводчика под рукой нет. Тут и к гадалке ходить не надо, чтобы определить, на каком языке будет вестись деловая переписка. До английского у нынешних бизнесменов нос не дорос. То есть, по большому счёту, русский используется как международный.

Хотя у меня на глазах свершился однажды, так сказать, языковой казус. Дело было в Польше, на научной конференции, где встретились два ярых националиста: украинский и белорусский. Так вот они, зная по-польски полтора слова, упрямо норовили разговаривать между собой именно на польском языке, поскольку украинец не знал белорусского, а белорус соответственно – украинского. Но на проклятый русский переходить не хотели ни за какие коврижки. Достигли ли они консенсуса, сказать не могу, потому что в результате они перешли исключительно на язык жестов и межнациональный мат.

Дальше – немного статистики, которая сама по себе мало о чём свидетельствует, но может послужить основой для некоторых раздумий. Итак, после 1991 года русский язык сохранил статус официального, кроме Российской Федерации, в Белоруссии, Казахстане, Киргизии, Таджикистане. В остальных десяти бывших советских республиках таковой статус утрачен. Причём в семи из них русский вполне логично легитимизирован как язык иностранный: Азербайджан, Армения, Грузия, Латвия, Литва, Туркмения, Эстония.

Не определились толком, как им быть с русским языком, Молдавия, Узбекистан и Украина.

Ну с Молдавией понятно, она свои полтора гектара территории умудрилась еще и поделить. Часть страны просится в Румынию, часть – в Россию, на худой конец – к Украине. Им вообще-то надо бы сначала для себя решить, на каком языке они сами говорят, имеет хождение версия, закреплённая в молдавской Конституции, что молдавский язык идентичен литературному румынскому языку Румынии.

В Узбекистане нынешний лидер страны как вступил в должность Первого секретаря ЦК республики в 1989 году, так и продолжает её исполнять до сих пор. По старой памяти дали местным русским некую полумифическую льготу – русский как язык национального меньшинства. Что они с этой льготой делают – трудно сказать. «Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать».

Украина избрала самый сложный путь: между там и здесь. Русский язык для Украины не государственный – это точно. Но и не иностранный. На этот шаг никто еще не решился из меняющих друг друга правительств. Некоторые из восточных губернаторств пробовали было ввести у себя статус русского как языка национального меньшинства, успеха это не имело. Я, как этнический русский и как русский филолог по образованию, например, глубоко убеждён, что загадочный региональный статус для русского языка – дешёвая подачка, в которой ни русский язык как таковой, ни русская культура вообще абсолютно не нуждается.

В Конституции Крыма как Автономной республики есть некоторые послабления, но они не распространяются на всю территорию Украины, да и в самом Крыму в спорных случаях приоритет имеет общеукраинское законодательство, что естественно.

В Российской Федерации, насколько мне известно, есть два типа государственных языка: общегосударственный – русский и местный государственный – для тех субъектов Федерации, которые этого пожелают. Некоторые пожелали.

5. Если придерживаться более или менее точных формулировок, то понятие «язык межнационального общения» может применяться только для полиэтнических государств. Национальные же республики СССР в 1991 году самоопределились со своим суверенитетом именно на основе моноэтничности своих государственных образований, обозначенной в их названиях. Никто, кроме России, не определял себя как федерация. Стало быть, языком межнационального общения русский язык по определению не может быть ни в одном из постсоветских государств.

Международными языками принято считать языки, имеющие значительное количество их носителей. На данный момент таковых семь: английский, испанский, русский, арабский, португальский, французский и немецкий. Эти языки с большой форой опережают остальные языки мира.

Есть также так называемые рабочие языки ООН. Они были определены по иным критериям, их шесть: английский, арабский, испанский, русский, французский и китайский.

Как китайский умудрился не попасть в список международных языков, мне не совсем понятно. Та же история с хинди.

Так или иначе, но русский язык значится во всех списках.

6. Русская национальная культура – это фактор всемирного значения. Поэтому, насколько я владею информацией, национальные постсоветские культуры, пока что большей частью состоящие из бывших граждан СССР, отчётливо это осознавая, мирно внесли классическую русскую культуру в пантеон мировой классики – и сочли свой культурологический долг выполненным.

Сразу скажу, что современная русская культура (музыка, литература, театр, кино) априори воспринимается с некоторой даже брезгливостью. В приличном обществе дурным тоном считается читать русскоязычную макулатуру, тоннами лежащую на прилавках книжных лотков, слушать русскую попу, льющуюся из всех динамиков, смотреть «чернуху» на темы криминала или Чечни, снятую русскими режиссёрами и так далее и тому подобное. Это считается неизбежным злом, таким себе злокачественным радиационным фоном, с которым надо как-то бороться, но пока никто не знает – как, потому что период полураспада этой радиации то ли сорок лет, как у Моисея, то ли несколько сотен лет, как по физике.

И это при том, что существует такой феномен как русская культура в диаспоре. Я имею в виду оставшихся в силу различных обстоятельств после распада СССР русскоязычных деятелей культуры. Они сначала по инерции, а потом, в разных государствах – с различной степенью напряжённости, в пик начавшейся дерусификации продолжают судорожно отстаивать своё право на создание островков русской культуры в этом государстве. Труднее всего приходится тем, кто не смирился с состоявшимся историческим фактом исчезновения великой советской империи и продолжает лелеять мечту о реверсе. А может быть, я заблуждаюсь, и им как раз легче всего. У них хотя бы иллюзия есть. Это ведь как вера. Она, говорят, выжить помогает.

7. На русском языке в быту разговаривает довольно значительное количество граждан Украины. Не буду приводить никаких цифр, поскольку этой статистикой манипулируют как только хотят. С уверенностью могу сказать, что из двадцати пяти областных центров Украины лишь в городе Тернополе на улицах действительно говорят только и исключительно по-украински. В большей части восточной и южной Украины половина жителей считает, что говорит по-русски, половина – что говорит по-украински. Обе половины, мягко говоря, заблуждаются.

И ничего странного в этом нет. Больше чем уверен, что для, например, исконного москвича тот язык, на котором в быту говорят жители Кировской области или области Архангельской, покажется совершенно диким суржиком, половину из которого он просто не поймёт. Обычная вещь – региональный диалект. Существует во всём мире.

И русский язык Украины за время его бытования на территории Украины тоже стал своего рода диалектом Украины. Русскоязычного украинца, приехавшего в Россию, расшифровывают в два счёта. А он, наивный, думал, что говорит на чистом русском языке.

В украиноязычной части Украины, то есть – в западной ее части, сохраняется некая культурная традиция европейской толерантности, которая подразумевает терпимое отношение к иноязычным согражданам, если они в свою очередь соблюдают правила языковой куртуазности. Просто здесь существует многовековая традиция сосуществования разноязыких этносов в пределах одного населённого пункта: поляки, немцы, евреи, румыны, венгры, словаки, не считая сугубо украинских разновидностей – гуцулов, лемков, буковинцев, полешуков и тому подобных. Разумеется, это не означает, что есть на территории Украины заповедники, свободные от наличия социальных отморозков, которых хлебом не корми – дай только устроить какой-нибудь шабаш или погром. В этом плане западная Украина ничем не лучше Украины восточной, разница только в стереотипах мышления.

Существует, в частности, такой стереотип: никакого украинского языка на самом деле нет, это просто диалектный русский, точнее – южнорусский, с привнесением в него фрагментов лексики польского языка. Составляют даже словарики польских заимствований в украинском языке. Такой образ мысли значительно упрощает жизнь противникам изучения украинского как государственного. Дескать, что ж там учить, если его вообще нет.

Но это абсолютная неправда. По той простой причине, что большинство современных языков составлены из мозаики различных иных языков, пока, правда, неизвестно, какое именно количество собственно своей национальной лексики делает язык – языком. Предположительно так назы-

ваемый «различительный коэффициент языка» может составлять всего лишь 5 %. И этого вполне достаточно, что английский стал английским, а русский – русским. Несмотря на влияние на английский латыни, немецкого, французского и многих других, а на русский – общеславянского, тюркского, угро-финского и многих других. Разумеется, нельзя забывать также об интерференции фонетической, морфологической, словообразовательной, синтаксической.

Конечно, носителей русского языка на Украине на порядки больше, чем поляков, венгров, болгар, не говоря уже о прочих евреях, давно перешедших либо на русский, либо на украинский язык. Поэтому обращение на русском языке на территории Украины по умолчанию считается вполне естественным. Многие граждане этого государства, искренне полагающие себя украинцами и носящие истинно украинские фамилии, до сих пор разговаривают в основном по-русски. Многие уже стыдятся этого и стремятся восстановить свою украинскость. Многие стали совершенно нормальными билингвами, легко варьирующими оба языка как в быту, так и на работе.

8. И вот именно это фактор – естественность бытования русского языка на Украине, до поры до времени воспринимавшаяся как изначально натуральный компонент культурной картины страны, стал с определённого момента яблоком раздора. Украина задекларировала себя как моноэтническое государство, автохтонным населением которого является именно украинская нация. Некоторые политические деятели, задумавшиеся о создании своей политической платформы, с воодушевлением обнаружили в атмосфере украинского государства значительный русский фон. Это совершенно логично было воспринято ими как резкий политический раздражитель, на котором легко можно было построить отчетливую идеологическую мифологию.

И если крик сумасшедшего американского сенатора «Русские идут!» воспринимается как анекдот, то имея под боком то и дело воюющую Россию, а на Черном море – российский флот, а в каждом доме – российский газ, только ленивый украинский политик не стал бы разгневанным перстом указывать на грозящую с севера опасность.

Вот тут-то и возникло то самое пресловутое разделение Украины на восток и запад. Сугубо политическое разделение. Но, как любая идеологическая мифологема, этот раздел очень быстро стал распространяться на уровне бытового сознания. Промышленный восток – и аграрный запад. Невежественный восток – и культурный запад. Русскоязычный восток – и украиноязычный запад. Всё это так – и одновременно всё это не так.

Но поскольку о степени индустриализации того или иного региона, равно как и об уровне образованности судить не так уж и просто, потому что для этого надо иметь хотя бы добросовестно собранную и непредвзято осмысленную информацию, то на поверхности остался доступный всем и каждому показатель – язык.

И вот уже лет десять бушует в преддверии очередной избирательной кампании очередная языковая катавасия: быть русскому языку вторым государственным или не быть? До сих пор действует принятый еще в УССР «Закон о языках», предоставляющий русскому языку значительные приоритеты. Каждый год каждая уважающая себя политическая сила выступает с законопроектом, долженствующим наконец-то навести необходимый порядок в языковом режиме государства. И все эти проекты благополучно исчезают в архивах Верховной Рады, поскольку опять же ни одна политическая сила не находит в себе сил осмыслить действительное положение дел, а норовит переломить ситуацию через колено и вынудить сограждан жить по уставу именно этой партии.

А сограждане еще, увы, не созрели до единомыслия. И когда созреют – сказать чрезвычайно трудно, если вообще возможно. Вероятно, есть прямая зависимость политического решения языкового вопроса от решения политического устройства государства в целом. Пока действуют абсолютно логически невозможные, однако реально существующие политические альянсы коня и трепетной лани, изображающие из себя лебедя, рака и щуку, пока принципиально не решён вопрос, при каком общественном строе мы живём и какое государство строим – шансов политического распутывания языкового узла практически нет.

9. Разговаривают на Украине в основном на двух языках: украинском и русском. Болезненным вопросом на публичном уровне является недостаточно уверенное владение многими политическими деятелями, публичными личностями вообще именно украинским языком. Долголетняя русификация Украины привела к тому, что русский язык практически на всех уровнях влияет на язык носителей языка украинского: на фонетическом, словообразовательном, морфологическом, лексическом, синтаксическом. Современный украинский язык с трудом освобождается от зависи-

мости от русского. До сих пор нередки кальки, особенно – в сфере деловой речи, научной терминологии.

Область культуры всячески стремится украинизировать атмосферу своего обитания. Фильмы иностранного происхождения, в том числе – российские, дублируются или титруются на украинский. Телевизионные каналы, даже очевидно – пророссийские, ведут трансляцию если не полностью на украинском, то вперемешку.

В общем, государственная тенденция в сфере информационных каналов направлена на тотальную украинизацию. Другой вопрос, что, например, телевидению приходится иметь дело с гостями студии, которые далеко не всегда готовы общаться с ведущим на украинском языке. На телешоу звучит и русская, и украинская речь. В достаточно редких случаях к русскоговорящему участнику, скажем, политических дебатов предъявляются именно лингвистические претензии. Разве что речь пойдет именно о языковых вопросах.

Легенды о том, что на Украине, особенно – в её западной части демонстративно не понимают русского языка, удобны, вероятно, тем, кто хотел бы драматизировать ситуацию. Равно как довольно распространённое мнение о том, что русскоговорящее население Украины демонстративно противится украинизации. Открытое противостояние характерно, пожалуй, только для Крыма, да и то – среди некоторой части интеллигенции, дебатирующей вопрос возвращения Крыма в Россию.

Действительно надо признать, что по сравнению с советскими временами резко сократилось количество русских школ на Украине, в украинских школах уже давно практически не изучают русский язык как школьный предмет, русская литература осталась только как часть литературы мировой. Всё это можно объяснить как объективными причинами, так и силовым давлением чиновников от просвещения. Большинство нынешних студентов высших учебных заведений (в которых образование ведётся также на украинском языке) уже испытывают трудности с чтением, например, рекомендованных источников на русском языке, не говоря уже о практическом устном и письменном общении на нём. Хорошо это или плохо – вопрос иной. Думаю, что знание любого языка всегда полезно. Если бы на замену русскому как второму языку пришел, например, английский, то эту ситуацию еще можно было бы оправдать. Но вряд ли стоит говорить о массовом овладении сегодняшней украинской молодежью английским языком. Так ведь и русский они тоже уже не знают. И это при том, что в телевизоре в версии разнообразных «Ментов» и «Интернов» русский звучит постоянно.

10. Теоретически проблему русского языка Украины можно решить двумя способами. Первый – учредить его государственный статус. Многие политики, идущие на выборы, в том числе – на пост президента, декларировали именно такой путь. Никому пока что не удалось даже близко подойти к такому варианту. Поскольку для этого необходимо изменить слишком много действующих нормативно-правовых документов, прежде всего – Конституцию.

Дискуссии о том, насколько разумным и рациональным был бы такой шаг, не утихают до сих пор. Позиции выглядят примерно таким образом. Сторонники введения русского как второго государственного упирают на значительное количество носителей языка в государстве и непреложное их право этим языком пользоваться во всех сферах жизни. Ссылаясь при этом на прецеденты стран, в которых больше одного государственного языка.

Противники в свою очередь отстаивают мысль о том, что украинский язык подвергался долгие годы различным притеснениям, до сих пор еще не стал уверенным каналом связи для большинства украинцев, поэтому требует к себе бережного отношения, чего, по их мнению, не будет в условиях неравной конкуренции с имеющим более длительную культурную историю языком русским.

Обе позиции, по моему мнению, имеют достаточное обоснование. Вероятно, рассчитывать в этой ситуации можно только на взаимные компромиссы. Эскалация остроты противостояния не приведет ни к какому решению. Осталось только дожидаться влиятельной и авторитетной политической силы, которая, придя к власти, осознает необходимость именно взаимовыгодного решения. А то, что проблема существует – ни у кого не вызывает сомнения.

Второй вариант – приобретение Украиной статуса моноэтнического украинского государства не только де-юре, но и де-факто. В двадцатом веке такого рода операции проводились, например, операция «Висла», когда украинских поляков переселяли в Польшу, а польских украинцев – на Украину.

Понимаю, что даже теоретическое предположение о выезде с Украины значительного количества русскоязычного населения может выглядеть как политическая провокация. Огромное бо-

льшинство этих людей считает Украину своей родиной и не видит своего будущего на территории иного государства, даже – Российской Федерации.

Однако вполне возможно и более мягкое решение вопроса, которое потребует времени. В условиях украинской языковой среды всё большее количество молодёжи из русскоязычных семей в производственной сфере переходят на украинский язык. Уже их дети будут говорить по-украински и в семье. И проблема решится сама собой. Опыт нескольких поколений русских эмигрантов в странах Запада это подтверждает.

11. Помимо силового, государственного решения проблемы русского языка, полагаю, возможны и некие пусть промежуточные, но очевидно могущие привести к снижению напряжённости, меры.

В частности, давно уже обсуждается вариант введения в список иностранных языков в украинской средней школе вместе с традиционными английским, немецким и французским – русского языка. Этот путь не требует громкого скандального обсуждения в парламенте, достаточно приказом по министерству образования включить его в перечень. Это приведёт к тому, что, во-первых, выпускники украиноязычных средних школ хоть на каком-то приемлемом уровне будут владеть устной и, особенно, письменной русской речью. Резко возрастёт набор на отделения русской филологии в украинских университетах, в последние годы практически исчерпавший себя.

Аналогичную процедуру можно провести и на следующем образовательном уровне – в высшей школе, введя в перечень иностранных языков для изучения русский. И, наконец, дополнить тем же такой же перечень иностранных языков для выбора сдачи кандидатских экзаменов.

Разумеется, речь идёт именно и только о школах с украинским языком обучения. Поскольку абсурдно было бы вводить русский как иностранный для учащихся русскоязычных школ.

Фактически это стало бы признанием русского языка на Украине языком иностранным. Что несомненно прозвучало бы как вызов русскоязычной части населения Украины: как же так, мы что теперь – иностранцы? Единственное, что можно на это ответить: а кем себя ощущают граждане Украины польской, немецкой, болгарской, греческой и тому подобных национальностей? Тут уж каждый сам решает, в каком государстве он предпочитает жить. Тем более, что граница с Россией прозрачна, виз и даже заграничного паспорта не требуется. И для получения российского гражданства особых поводов не надо: половина граждан Украины родилась на территории нынешней Российской Федерации, а вторая половина имеет там легальных родственников.

Не буду обсуждать вполне банальные варианты решения проблемы, сводящиеся к призывам культурного роста, самообразования, национальной терпимости и прочих благоглупостей, совершенно очевидных на первый взгляд и столь же мало приспособленных к реализации.

12. Существует на Украине проблема, имеющая как прямое, так и косвенное отношение к России – проблема русского языка. Поскольку имеет хождение концепция так называемого «Русского мира», утверждающая, что Россия заканчивается там, где перестают говорить по-русски. Сторонники её на этом основании хотят видеть Россию и на Украине. А также – в Латвии, Литве, Эстонии, Молдавии, Казахстане, Белоруссии – далее везде. Что ж, надо полагать, что многим такая идея по душе. Но она изначально конфликтна. И принять её – значит относиться к действительности несколько метафизически.

Актуальная реальность государства Украина такова, что государство это, прежде всего, существует. Уже двадцать лет. Естественно, общее с Россией прошлое никуда не ушло. Но пребывать в блаженной иллюзии, что достаточно лишь какого-то небольшого усилия, толчка, хлесткой фразы из уст скандального политика – и русскоговорящее якобы в большинстве своём население Украины надаёт по шее своим ушибленным национализмом правителям и ринется в объятия братской России... Ну бессмысленно это, по меньшей мере.

Даже русские Украины в массе своей – уже давно граждане именно Украины. И сравнительно недавний конфликт по поводу крохотного, размером в один кошачий чих островка Тузла, в ходе которого даже сепаратисты-крымчане воспылали украинским патриотизмом, – достаточно яркое тому свидетельство.

Мы, русские Украины, помним, откуда мы родом, мы говорим по-русски, мы любим русскую культуру – но мы граждане уже другого государства. И даже как-то странно убеждать кого-либо в этом. Настолько это очевидно.

А русский язык был и останется нашей родовой памятью, нашим сердцем и душой. Больше того, нам, русским Украины, может быть, даже больше дано от богатства русского языка, чем русским России. Мы, живя в иноязычном окружении, больше ценим его глубину, красоту и много-

звучие. Нам есть с чем сравнивать, мы больше боимся потерять, мы больше можем обнаружить.

*Леся БЛОВУС, доцент,
Тернопільський національний економічний університет*

«ДРУГА СТАТЬ» В ІСТОРІЇ ФОРМУВАННЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ

У статті зроблено спробу історико-філософської ретроспективи погляду на природу людини, зокрема категорію «жіночого» крізь призму світоглядних реакцій різних епох.

Ключові слова: «жіноче», жінка, чоловік, природа людини

В статье сделана попытка историко-философской ретроспективы проблемы природы человека, в частности и категории «женского» в контексте мировоззренческих реакций разных эпох.

Ключевые слова: «женское», женщина, мужчина, природа человека.

The attempt to view the human nature, especially the category of "women's" in the light of historical and philosophical retrospective through the prism of ideological reactions of different epochs is made in the article.

Key words: "women's", a woman, a man, the human nature.

Після розпаду Радянського Союзу та відмови від офіційної та єдиної ідеології, у сучасній Україні досі продовжуються пошуки основ для нового світобачення. Їх ведуть представники різноманітних прошарків населення, особливо ті, хто раніше був знедоленим або, принаймні, вважав себе таким. Активно розвиваються і гендерні дослідження. Стає очевидним – становище жінки у суспільстві змінилося, і це потребує нової оцінки та осмислення, що й зумовлює актуальність нашого дослідження. Раніше «слабка стать» бореться за рівність у всіх сферах, одна з яких – сфера інтелектуального життя, де почали осмислювати природу «жіночого», а відповідно, і «чоловічого» начал у суспільстві та культурі. Однак, при дослідженні даної проблеми виникає необхідність аналізу загального розуміння «людської природи». Спроба такого аналізу і є метою нашої статті.

Питання про сутність людини, її генезу, призначення, місце у Всесвіті – один з найголовніших і вічних питань філософії. Якщо уважно розглянути твори представників найрізноманітніших філософських напрямів, то всюди (явно чи у підтексті) можна знайти уявлення про людину – чи це антропологізм, онтологізм чи гносеологізм. Людина – унікальне і загадкове творіння вищих сил. Вона залишається досі непрозорою як для сучасної науки, так і для релігії. Коли науковці говорять про людську природу чи сутність людини, то мова іде не про остаточне розкриття цих понять, а про прагнення уточнити значення цих абстракцій у філософських роздумах щодо людини. Цим досить успішно займаються представники різних сфер науки (Власова Т., Гундорова Т., Жеребкін С., Чухим Н., Шаталова Н.).

Вивчення людини «ззовні» передбачає аналіз людських стосунків з природою (космосом), суспільством, Богом, самою собою. А з'ясування сутності людини «зсередини» пов'язано з осмисленням її тілесного, емоційного, морального, духовного буття. Так, вищою цінністю релігійно-філософського напрямку – Бог. Звідси і розуміння, що сутність людини або неможливо пізнати, або її потрібно співвіднести із сутністю божественного. Натуралізм, навпаки, виходить з культури природи, космосу. Тому тут людина розуміється як жива істота з винятковими природними потребами. Також багато дослідників розглядають сам світ через людину, яка для них і є головною цінністю всесвіту. Звичайно, що дані установки можуть доповнюватися, переплітатися, змішуватися, а в історії західної філософії ці концепції чергуються або поєднуються у межах однієї епохи. Космоцентризм античності змінюється теоцентричністю Середньовіччя, а натуралізм Відродження – Просвітництвом, яке переходить у романтизм з його інтересом до суб'єктивності людини.

Таким чином, поруч з «природою людини» завжди супутніми були такі проблеми, що якраз і

сприяли б виявленню її сутності. Однією з таких була й проблема «жіночого», початок якої видно вже в епоху античності. У цей період основним питанням було: «Що ж таке людина?» А відповідь, на нашу думку, найбільш влучно репрезентує визначення Аристотеля: «Людина є розумною твариною». Мірило людського тут полягає у мисленні. А тілесно-чуттєвий бік розглядається як певний тваринний залишок, дещо приземлене, те, що людині потрібно долати протягом життя. Що ж стосується «жіночого», то символічна асоціація чоловічого з раціональним та жіночого з емоційним міцно утвердилася вже у грецькій філософії. Звідси випливає, що жінка є ніби напівлюдиною, проміжною ланкою між людиною і твариною (наприклад, у Аристотеля). Унаслідок фізіологічних особливостей її головним призначенням є виношування, народження, турбота про дітей та їх виховання. Тобто це ознаки того, що складає функцію самки у тваринному світі. А факт життя, переживання, емоції – це спільне у людини з усіма іншими індивідами. Винятково людська якість – здатність розумно мислити, однак її, на жаль, немає у рабів і у жінок. (Варто зазначити, що винятком у поглядах на жінок була філософія Платона, що, напевне, і викликало таку її різку критику з боку його сучасників). Таким чином, в епоху античності жінка не могла вповні втілювати собою природу людини.

Принципово новий поворот в осмисленні людини відбувся в епоху християнства. У центрі середньовічного світобачення – Бог. Тільки через божественне можна зрозуміти людину, адже вона створена за зразком та подобою Бога. Але вона не може виконувати вище призначення, бо тут їй заважає тіло. У результаті продовжується традиція протиставлення матерії і форми, душі і тіла, раціональності й емоційності, маскулінного і ремінного (Августин, Фома Аквінський, Філон Олександрійський). Не даремно на християнських соборах сперечалися про те, чи має жінка душу. І тільки більшістю в один голос була отримана позитивна відповідь на питання, чи можна вважати жінку людиною.

Однак християнське світобачення репрезентує й інший погляд на проблему «жіночого». Ісуса Христа оточують жінки. Він – Боголюдина. Відповідно, людське для нього не є чужим, хоча і другорядним. У цілому ж проблема вирішується зведенням чоловічого і жіночого до єдиного знаменника: перед Богом всі рівні, а «душа» не має статевої ознаки. Уважається, що саме в епоху Нового часу статева відмінність, а значить, і питання «жіночого», починають осмислюватися у контексті проблеми людини, що стає провідною. Певним чином завдяки християнській ідеології, котра урівнює перед Богом як елліна, так і варвара, як чоловіка, так і жінку, але, головним чином, внаслідок загально гуманних настроїв цієї епохи значення жінок починає переосмислюватися. У цей період остаточно формуються якості маскуліності та фемінності, «ідеали» чоловіка і жінки.

В епоху Просвітництва жінки отримали надію на інтеграцію у суспільство. Раніше вони були тільки підлеглими істотами, їх пригнічували, і ця залежність в різні часи благословлялася традицією, релігією, законом. Упередження щодо жінок, що існувало з часів воєнно-племінних суспільств, залишило свій слід і у правових звичаях, тобто стосовно громадянських, майнових та спадкових прав. Врешті-решт вони закріпились у законах, за якими жінки не мали майже ніяких власних прав, і знаходилися під опікою спочатку батька, а потім чоловіка. Вони повинні були слухатися чоловіків, які їх захищали, інакше могли бути покарані, навіть фізично. Навіть щодо дітей (хоча виховання – безпосередній обов'язок жінки) остаточно рішення завжди приймав чоловік. І сімейним статком, у тому числі заробленим жінкою, керував чоловік. А також в силу права первородства жінка не могла успадковувати майно при живих братах. У громадянській сфері вона також позбавлялась основних прав: усунення від суспільної діяльності, не могла бути членом політичної партії, об'єднання, і взагалі, не мала права висловлюватися стосовно політики. Юридичне безправ'я жінок підкріплювалося і релігією. Ми вже зазначали, що християнство вважало жінку більш емоційною, схильною до всього тілесного, плотського, пристрастей і насолод. І ось у XVIII столітті ситуація змінилася. Підлеглий статус жінки, її залежність, виправдання такого стану речей за допомогою різних теорій про вічну гріховність та нераціональність стали предметом різкої критики. Можливо, вплив на уявлення про сім'ю, жінку, її роль спричинила поява альтернативи ортодоксальному лютеранству – пієтизму. Жінка могла самовиразитися у релігійних обрядах, проявляти емоції, переживання. Так сформувалось уявлення про відмінність чоловічого і жіночого сприйняття, а значить, жіночої індивідуальності не тільки у сім'ї. Письменники зображали жінок більш витонченими у складі розуму та такими, що мають незалежну волю (ранній Гете, Шиллер), мораль, поміркованість і т. д. А філософи говорили про те, якості жіночої природи мають власні переваги, при реалізації яких жінка виконує певні ролі в культурі і суспільстві. До кінця цього століття справді з'являються незалежні та освічені жінки. Це хазяйки салонів, доктора філософії, дослідники, письменники. Але! Така тенденція не стала поширеною.

У подальшій історії західноєвропейської філософії, осмислюючи людину як істоту, що має

стать, ми теж знаходимо протилежні характеристики чоловіка та жінки. Жінка завжди протиставляється чоловіку як раціональній істоті. А враховуючи пріоритет раціональності в епоху Нового часу, можна зробити невтішні висновки про те, що жінки залишаються за своєю природою все-таки нижчими істотами. І у Декарта, і у Канта в контексті дослідження природи людини якості жіночої натури, якими б вони не були достойними, до «власне людських» не відносяться. Навіть французький просвітник Жан-Жак Руссо, для якого природа була справжньою цінністю, вважав, що співвіднесена їй жінка все ж є нижчою моральною істотою порівняно з чоловіком. Тому що тільки чоловік, котрий не має такого тісного зв'язку з природою, за допомогою свого розуму реалізує певний інтелектуальний шлях посилення у собі істинної людської природи, а це робить його по-справжньому моральною істотою. У результаті жінку вже не могли не визнати повноцінною людиною, але їй акцентували на тому, що їй не притаманні ті якості, котрі відрізняють людину від інших істот.

На зміну просвіченій аристократії XVIII століття приходять респектабельні буржуа наступної епохи. І знову впливає питання про те, наскільки жінка може бути емансипованою, втрачена віра у корисність жіночої освіти. Виникає новий погляд на природу «жіночого» у філософській концепції романтизму. Кожна людина для романтиків неповторна, однакових людей немає ні за національною, ні за статевою, ні за жодною іншою ознакою. Внутрішній духовний світ людини невичерпний, безкінечний, а шлях до нього пролягає через любов і супутні сильні переживання. Звідси і головні риси романтичної свідомості: духовна напруга, інтуїтивне прозріння, творчий злет. Акцент робиться на сильних переживаннях і пристрастях, які настільки тотальні, що захоплюють цілком, бо відповідають універсальності людської особистості. Головні герої романтичних творів – мужчини, саме вони задовольняють вимоги романтичної природи людини. Жінка ж приречена знаходитися у тісній сфері, ніби «напіврозкрити квітка, яка одразу гине, варто у теплиці розбити вікно». Вона має знаходитися у природному для неї становищі, стаючи своєрідним природним чинником. Як мати, сестра чи кохана – тільки фон, на якому чоловік стає героєм, вона тільки певна опосередкована сила. Любов до жінки дає можливість пізнати світ. Сама ж жінка зовсім не потребує удосконалення, становлення. А значить, вона і не може бути справжньою людиною, вона – щось вже існуюче, природне. Більше того, жінка в якості представника реального повсякденного життя може збити чоловіка з істинного шляху самопізнання та самовдосконалення. Тільки у своєму природному первісному становищі вона оцінюється позитивно. У результаті питання про права жінок залишаються нерозглянутими.

Підсумовуючи нашу спробу такої історико-філософської ретроспективи, варто наголосити на тому, що розглянуті вище теорії мають спільне тільки одне – вони утверджують факт біологічних відмінностей між жінками і чоловіками як природну заданість, і всі наступні психологічні, соціологічні і навіть філософські теорії просто описують й апологізують (виправдовують) ці відмінності. Однак фемінізм XX століття та сучасні гендерні дослідження представили нову філософсько-світоглядну реакцію на філософію життя у поглядах на жінку. Нам сьогодні потрібна філософія цілісної людини, де чоловіче і жіноче є взаємодовнюючими модусами людського буття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Власова Тетяна Іванівна. Формування гендерних стереотипів у західноєвропейській філософії (історико-філософський аналіз) [Текст] : автореф. дис... д-ра філос. наук: 09.00.05 / Власова Тетяна Іванівна; Дніпропетровський національний ун-т. – Д., 2007. – 38 с.
2. Женщины, познание и реальность: Исследования по феминистской философии [Текст] / Пер. с англ. О. В. Дворкиной. – М.: РОССПЭН, 2005. – 440 с.
3. Дэвид Гилмор. Становление мужественности: культурные концепты маскулинности [Текст] / Д. Гилмор; пер. с англ. А.А Казанкова. – М.: РОССПЭН, 2005. – 264 с.
4. Костикова А.А. Гендерная философия и феминизм: история и теория /А.А. Костикова //http://www.gender-cent.ryazan.ru/kostikova_a.htm

РОЗДІЛ 4. МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ І ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 811.11-112

*СВІТЛАНА ГУРБАНСЬКА, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв*

СПІВВІДНОШЕННЯ ПОНЯТЬ “СЛОВО”, “ВІЛЬНЕ ВИСЛОВЛЮВАННЯ” ТА “СТІЙКЕ ВИСЛОВЛЮВАННЯ” У ТЕРМІНОЛОГІЧНОМУ ПОЛІ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ЗНАКІВ

У статті розглянуто проблему виділення та визначення стійких висловлювань як фразеологічних мовних знаків; окреслено основні онтологічні риси слів, вільних висловлювань та стійких висловлювань.

Ключові слова: слово, вільне висловлювання, стійке висловлювання, онтологічні риси стійких висловлювань.

В статье рассматривается проблема выделения и определения устойчивых выражений как фразеологических языковых знаков; определяются главные онтологические особенности слов, свободных выражений и устойчивых выражений.

Ключевые слова: слово, свободное выражение, устойчивое выражение, онтологические особенности устойчивых выражений.

In this article problem of determining and defining of set expressions as phraseological language signs is studied; the main ontological peculiarities of words, free expressions and set expressions are determined.

Key words: word, free expression, set expression, ontological peculiarities of set expressions.

Проблема виділення та визначення стійких висловлювань (далі СВ) як фразеологічних знаків – одна з найскладніших у лінгвістиці [23, 9-11], “незважаючи на те, що маємо сформовані традиції та досвід фразеологічних досліджень, значні досягнення як у загальній теорії, так і у вивченні фразеології окремих мов” [11, 5]. Позиції дослідників [1; 10; 21] щодо головних питань фразеології з виокремлення суті об’єкта фразеології, визначення СВ, окреслення об’єму фразеології різняться, оскільки ця проблема залишається й дотепер остаточно не розв’язаною, що пояснюється [10] складністю самого об’єкта дослідження. Об’єкт фразеології, на думку А.Г. Назаряна [25, 21], характеризується суперечністю, що пов’язана з неоднорідністю фразеологічного складу. При цьому вчений зазначає, що “фразеологія будь-якої мови складається зі стійких сполук різноманітних структурних, семантичних та функціональних типів, наділених певними особливостями... Урахування цих особливостей є надзвичайно важливим для будь-яких досліджень – як синхронічних, так і діахронічних” [25, 21].

Визначаючи специфіку СВ як фразеологічних знаків, слід відокремлювати їх від інших знаків мови: слів і вільних висловлювань [10; 21; 23; 26]. У процесі спілкування людина послуговується поряд з вільними сполуками слів багатьма зворотами та словосполученнями, компоненти яких є фіксованими, а відношення між ними – закріпленими [10, 57]. Вільні мовні одиниці (словосполучення і речення) В.Л. Архангельський протиставляє невільним, розуміючи під ними “регулярні словосполучення і речення, що організуються за діючими в мові моделями, граматичний каркас яких чітко відтворюється в мовленні, але вільно заповнюється лексичним матеріалом, який взаємозамінюється за вибором мовця” [6, 57]. Порівняно з вільними мовними одиницями, вказують науковці [4; 5], стійкі сполуки слів мають постійний лексичний склад і є результатом перетворення вільних висловлювань внаслідок кількарязового вживання останніх у мовленні і закріплення

у мові як еквівалентів слів у своєму переносному значенні.

Мета дослідження – виявлення співвідношення понять “слово”, “вільне висловлювання” та “стійке висловлювання” у термінологічному полі фразеологічних знаків.

Поставлена мета передбачає вирішення таких *завдань*:

уточнити поняттєве та термінологічне поле СВ;

окреслити основні онтологічні риси СВ як фразеологічних знаків, порівняно з характеристиками слова та вільного висловлювання;

обґрунтувати належність СВ до фразеологічного фонду мови.

Сучасні лінгвістичні дослідження зорієнтовані на вивчення тісного зв'язку мови і мислення [1; 13; 16], мови і мовлення [22], мови і пізнання [16; 22], мови і суспільства [11; 13], мови і культури [13; 26], мови і народного менталітету [8; 10], мови і народної творчості [19; 26]. Усі поняття, що є в мові, вказує М.І. Личук, були або є наявними у мисленні і закріплюються у мові знаками, які розрізняються формою, властивостями та ознаками [22, 11]. Мовні знаки є вторинними матеріальними об'єктами особливого роду, звуко-слухова чи графіко-оптична оболонка яких тісно пов'язана з певним ідеальним змістом [3, 25]. Їхнє значення як “вербалізовані форми суспільної свідомості” [2, 7], відображає предмети та явища навколишнього світу через об'єктивні зв'язки та взаємодії.

СВ слід відмежувати не лише від вільних синтаксичних комбінацій слів, але й від слів. Саме тому поняття стійкості фразеологічних знаків полягає в обмеженні у виборі складових (змінних) СВ на лексичному, семантичному, морфологічному і синтаксичному рівні [6, 181-182]. В.Л. Архангельський встановлює 3 типи внутрішньої залежності між складовими СВ: 1) взаємна детермінація, 2) детермінація та 3) детермінація при індетермінації [6, 182-191].

СВ, згідно з концепцією О.М. Бабкіна [8, 9-10], за значеннєвим і функціонально-граматичним аспектами є наближеними до слів, проте не тотожними їм. Це пояснюється тим, що у сталих виразах смисл окремо взятих слів так чи інакше нейтралізується майже до зникнення. Натомість, семантика фразеологічних зворотів як цілого, навпаки, розвиває додаткове, інколи й зовсім нове значення, порівняно з тими значеннями, які є в словах, що входять у дане сполучення.

Фразеологічний знак і слово, на думку Л.Г. Авксентьєва [1, 23-24], не тотожні один одному. СВ є самостійною мовною одиницею, що характеризується відмінними, порівняно зі словом, диференційними ознаками: фразеологічним значенням, компонентним складом, граматичними категоріями.

До відмінних ознак між СВ і словом О.В. Кунін [21] відносить можливість зміни порядку компонентів, стилістичну маркованість, акцентологічні особливості, варіантність компонентів тощо.

При порівнянні СВ зі словом, особливу увагу звертаємо на твердження [21] про те, що слово є цільнооформленою одиницею мови, а СВ – нарізнооформленою, яка, за спостереженнями дослідників [10; 26], включає щонайменше два слова-компоненти, що, за М.М. Шанським [28], мають бути повнозначними (наголошеними). СВ як мовні знаки перебувають на межі номінативних одиниць (слів) та комунікативних (речень) [8] і, позначаючи типову ситуацію, водночас виступають мовними знаками поряд зі словами та словосполученнями [20, 5].

Зважаючи на термінологічну дублетність (ідіома, ідіоматичний вислів, стійке словосполучення, фразеологічне словосполучення, фразеологічний зворот, неподільне словосполучення тощо) найзручнішим найменуванням на позначення мовної одиниці, яка є першоелементом фразеології, є терміни фразеологічна одиниця або фразеологізм. При визначенні семантико-структурних та синтаксично-структурних критеріїв на позначення одиниці фразеології науковці вживають такі дефініції: фразеологізм [10; 11; 19; 21; 22], фразеологічна одиниця [10; 23; 25], фразема [17], стійка сполука [25], стійка сполука слів [10; 24], стійке сполучення [24], сталий вираз [1], відтворюваний надслівний стійкий комплекс [27], стійка фраза [20] тощо. Їхня різноманітність, на думку К.І. Мізіна, зумовлена такими критеріями фразеологічності як еквівалентність СВ, типом постійного контексту та функціонально-семантичною комплікативністю [23, с. 9]. Ці термінопозначення хоча й тлумачаться дещо по-різному, та все ж ґрунтуються на таких спільних характеристиках, як стійкість, відтворюваність та образність. Виходячи із завдань дослідження, за ключовий робочий термін обрано стійке висловлювання, оскільки, порівняно з поняттями фраземи, фразеологічної одиниці, фразеологічного виразу тощо, він більш точно позначає той усталений асоціативно-образний словесний комплекс зі словниковим загальноприйнятим значенням, який все ж таки має здатність змінювати свою семантичну структуру в контекстному вживанні.

Три специфічні властивості фразеологічних знаків – стійкість, неподільність і цілісність

значення – виділяє М.І. Личук [22, 12]. Саме вони, на думку дослідниці, допомагають відокремити СВ від вільних сполучень слів. Стійкі сполуки слів відрізняються від вільних тим, що вони не створюються в процесі спілкування, а виводяться з пам'яті як цілком готові до вжитку формули з незмінною, як правило, структурою та семантикою [10; 26]. Ці будівельні одиниці мови, як зазначає І.В. Арнольд, вживаються в одному й тому ж складі, не конструюються у мовленні, а вводяться до нього в готовому вигляді так само, як і слова [5, 166-169]; Ш. Баллі пише, що "...якщо в якому-небудь словосполученні кожна графічна одиниця втрачає частково або повністю своє значення, і тільки сполука в цілому зберігає чіткий смисл, то можна стверджувати, що ми маємо справу з фразеологічним виразом" [9, 87]. Семантичний зв'язок між елементами цих одиниць, за словами І.В. Арнольд, стає настільки тісним, що значення їх не змінюється, стає фразеологічно зв'язаним [5, 166-169]. Так, наслідком тісного семантичного зв'язку між елементами СВ є втрата ними свого першопочаткового лексичного значення, що веде до набуття єдиного значення всього СВ, тобто такого, що перестає бути зв'язаним з лексичним значенням кожного окремого компонента.

Саме "зв'язаність", на думку Д.М. Шмельова [29, 259-273], сприяє об'єднанню СВ і є тим фактором, завдяки якому вони протистоять вільним словосполученням. Автор виділяє 3 типи "зв'язаності" фразеологізмів: 1) *парадигматичну зв'язаність*, суть якої полягає в тому, що такі звороти будуються на основі лексичної парадигматики певної мови; 2) *синтагматичну зв'язаність*, що базується на детермінованому зв'язку між компонентами фразеологічних одиниць (один із компонентів звороту є неможливим поза певним лексичним оточенням); 3) *дериваційну зв'язаність* – тобто часткову мотивованість (деяку залежність значення від іншого значення).

Слушним видається твердження О.В. Куніна [21, 46-95] про те, що для СВ характерною є не взагалі стійкість, а стійкість на фразеологічному рівні, закономірні залежності словесних компонентів і структурно-семантична немодельованість. Розглядаючи стійкість фразеологічних знаків як комплексне поняття, як властиву їм інваріантність, під *фразеологічною стійкістю* вчений розуміє об'єм інваріантності, властивий різним аспектам, що зумовлює відтворюваність цих одиниць у готовому вигляді. Чотири критерії фразеологічної стійкості є наслідком відмежування СВ від змінних нефразеологічних сполук: 1) *стійкість використання* є показником того, що сталий вираз є одиницею мови, суспільним надбанням певного мовного колективу, а не індивідуальним зворотом, що вживається автором (використання фразеологізму не має ознак цитування і завжди пов'язане з фразеологічною абстракцією); 2) *семантична ускладненість* виявляється неоднаково у фразеологізмах різних класів (до типів семантичної ускладненості належать повне чи часткове переосмислення значення, необразні перетворення значення, наявність архаїчних елементів у складі фразеологізмів тощо); 3) *нарізнооформленість* – це особливість побудови синтаксичної єдності, яка полягає в тому, що одиниці, які входять до її складу є граматично оформленими компонентами; 4) *неможливість утворення за певною структурно-семантичною моделлю змінного сполучення слів* є одним із найважливіших показників стійкості фразеологізмів, для яких невластивим є утворення за певною моделлю як змінних словосполучень, так і змінних речень.

Серед основних ознак фразеологізмів В.П. Жуков виділяє *стійкість, цілісність* (або, принаймні, *аналітичність*) значення, *компонентний склад*, а, отже, і *нарізнооформлену побудову*. Вважаючи стійкість сполук слів, що утворюють фразеологізм (тобто відтворюваність у готовому вигляді), суттєвою ознакою, учений розглядає фразеологізми як стійкі нарізнооформлені одиниці мови, які складаються із компонентів, що мають цілісне (або, принаймні, загальноаналітичне) значення і в комунікативному відношенні не дорівнюють завершеному реченню [19].

Ще одне надскладне і дискусійне питання стосується проблеми включення до фразеологічного фонду стійких словосполучень з граматичною структурою речення [10; 23]. У різних наукових працях [12; 15; 20; 21; 26] подаються досить різні погляди з цієї проблеми, утім ставиться спільне завдання з розгляду наявності чи відсутності у таких одиницях властивостей фразеологізмів.

Стійкі словосполучення з граматичною структурою речення на зразок прислів'їв, приказок, афоризмів, клішованих виразів, крилатих фраз тощо прихильниками вузького розуміння об'єму фразеології [4; 8; 10] вважаються одиницями мовлення, а не мови і виносяться за межі фразеологічного фонду, оскільки такі одиниці, на їхню думку, виконують у мовленні комунікативну функцію, а номінативна функція їм не властива. Прислів'я та приказки Н.М. Амосова [4] визначає як стійкі звороти з ціліснопредикативною структурою, розглядаючи їх як автономні самовичерпні за структурою та змістом речення, як притчі-мініатюри, що виконують функцію комунікації, а не номінації, і, відповідно, не включає їх до складу фразеології.

На думку прихильників широкого розуміння об'єму фразеології [6; 10; 12; 15; 20; 21; 23;

25; 28], одиниці з граматичною структурою речення слід розглядати як особливі СВ комунікативного типу і відносити до складу фразеології. Ці одиниці характеризуються високим ступенем комунікативності, що пояснюється наявністю в їхній семантиці експліцитно-невисловлених оцінок та ставлення мовця, які беруть участь у формуванні змісту висловлювання.

Тенденція до розширення меж фразеології та її перетворення в науку про стійкі сполуки, на думку А.Г. Назаряна [25, 40], “продиктована бажанням охопити в єдиній науці всю сукупність стійких сполук, які наявні в мові та які є одиницями мови”. До фразеологічної системи Л.Г. Верба [12, 102] відносить і паремії (прислів'я та приказки), для яких характерною є непряма номінація та відтворюваність. Ці мовні утворення перебувають на периферії фразеології і відносяться до того ж типу, як і фразеологічні єдності (*two heads are better than one* (одна голова добре, а дві краще); *better late than never* (краще пізно, ніж ніколи)). До меж фразеології О.І. Єфімов [18, 279-280] також вводить прислів'я, приказки, ідіоми, стійкі формули та звороти науково-термінологічного характеру, афоризми письменників, канцелярські штампи тощо, зазначаючи, що вони мають своєрідну національно забарвлену специфіку. Усі стійкі та змінно-стійкі сполуки слів, пише С.Г. Гаврин [15], входять до фразеологічного складу мови за умови їхньої відповідності критеріям функціонально-семантичної комплікативності. Стійкі і відтворювані сполучення слів, які є співвідносними за своєю синтаксичною структурою з предикативними словосполученнями і реченнями (прислів'я, приказки, крилаті слова, афоризми), як твердить Л.Г. Скрипник [26], мають усі ознаки фразеологізмів – нарізнооформленість, стійкість структури і лексичний склад, що базуються на їхній семантичній цілісності. СВ, на думку Я.А. Барана, “незалежно від їхньої структурно-граматичної будови... є гомогенними одиницями, однорідними знаками, яким притаманні основні онтологічні риси знака” [10, 94]. Самі ж стійкі вирази з граматичною структурою речення “є знаками мови, які мають своє значення і свою функцію в мові. Їм притаманна здатність, як і всім іншим лексичним одиницям, передавати інформацію про явища позамовної дійсності” [10, 228].

Такі полярні точки зору вчених пояснюємо надзвичайною складністю об'єкта дослідження та існуванням у мові численних перехідних одиниць, що перебувають на периферії класичних СВ і вільних сполучень слів. За вихідні принципи визначення параметру фразеологічності слід назвати такі характеристики: відтворюваність [1; 13; 15; 21; 22; 26; 28]; стійкість [19; 22; 28] (постійний лексичний склад [4; 14; 28]; постійне лексичне значення [14; 28]; семантична монолітність [14]; лексична неподільність [14; 22]; цілісність фразеологічного значення [22; 26]; семантична цілісність [14]; замкненість (непроникність) структури [28]); “надслівність” [1; 26; 28] (граматична організація за моделлю словосполучення чи речення [13; 15] (обов'язкова наявність не менше двох слів-компонентів (повнозначних (наголошених) слів)) [15; 26; 28]); немодельованість за схемою змінної сполуки слів [21]; експресивне забарвлення [22]); ідіоматичність [13]; нарізнооформленість [15; 21; 26]; функціонально-семантична комплікативність [21]; повністю чи частково перекладене значення [5; 20]; цілісна синтаксична функція [13]; еквівалентність реченню [20]; метафоричність [8; 19; 22]; цілісність номінації [7]; лексичний характер номінативності [13].

Як бачимо, визначення диференційних ознак СВ дає підстави встановити обсяг предмета фразеології, а також розглядати фразеологічні знаки як окремі самостійні одиниці мови, які мають як спільне, так і відмінне із словами та вільними висловлюваннями.

Отже, фразеологічна система кожної мови складається з семантичного та структурного різноманіття одиниць, що сприймаються як стійкі сполуки слів. Враховуючи думки вчених з проблеми визначення СВ як фразеологічних мовних знаків і виділення їхніх головних ознак та, погоджуючись із позицією Я.А. Барана [10, 57], який до складу фразеології зараховує усі стійкі звороти як на зразок словосполучення, так і на зразок речення, що є знаками мови, а не мовлення, і яким притаманні онтологічні характеристики мовних знаків (функція репрезентації, двостороння природа, здатність узагальнено відображати, номінативна функція, комунікативність, соціальна властивість, кумулятивна властивість, принцип знакотворення, системність, закінченість/незакінченість процесу, співвіднесеність з актом мовлення, категоріальне значення та функція у мовленні, виходимо з широкого розуміння фразеології, вважаючи її об'єктом і стійкі сполуки слів (як фразеологічні знаки) на зразок словосполучення, і стійкі сполуки слів (як фразеологічні знаки певної комунікативної ситуації) на зразок речення. Також визначаємо спільні та відмінні ознаки слів, вільних висловлювань та СВ. Спільним є те, що СВ, як і слова, не конструюються в процесі мовлення, на відміну від вільних висловлювань, натомість відтворюються як готові значеннєві одиниці; СВ, як і слова, здебільшого відзначаються стійкістю складу й структури; маючи лексичне значення і вільно реалізуючи граматичні категорії, більшість СВ зближуються з лексемами функціонально – СВ знаходяться у синонімічних взаєминах зі словами, зокрема виконують синтаксичні функції відповідних частин мови. Серед відмінних ознак виділяємо такі як нарізнооформленість

СВ та цільнооформленість слів, зважаючи на те, що компонентами СВ є цілі слова, які наділені властивими їм формами словозміни та які здатні функціонувати і поза фразеологічними зворотами, на противагу цьому – складовими частинами слів є морфеми, які не є самостійними одиницями мови, оскільки їхнє існування поза оболонкою слів є неможливим; переважна більшість СВ, що функціонально співвідносні зі словами, містять більшу конкретність значення, пов'язаного з різними образними характеристиками.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Авксентьев Л. Г. Сучасна українська мова. Фразеологія : навч. посіб. для філол. фак. ун-тів / Леонід Григорович Авксентьев. – 2-ге вид., доповн. і перероб. – Х. : Вища шк., 1988. – 134 с.
2. Алефиренко Н. Ф. Семантическая и смысловая структуры языковых единиц / Н. Ф. Алефиренко // Семасиологические аспекты значения. – Волгоград : Перемена, 1997. – С. 3–8.
3. Алефиренко Н. Ф. Спорные проблемы семантики / Николай Федорович Алефиренко. – М. : Гнозис, 2005. – 326 с.
4. Амосова Н. Н. Основы английской фразеологии / Наталья Николаевна Амосова. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1963. – 208 с.
- Арнольд И. В. Лексикология современного английского языка : учеб. [для ин-тов и фак. иностр. яз.] / Ирина Владимировна Арнольд. – 3-е изд., перераб. и дополн. – М. : Высшая шк., 1986. – 295 с.
6. Архангельский В. Л. Устойчивые фразы в современном русском языке. Основы теории устойчивых фраз и проблемы общей фразеологии / Владимир Леонидович Архангельский. – Ростов-на-Дону : Изд-во Рост. ун-та, 1964. – 315 с.
7. Ахманова О. С. Очерки по общей и русской лексикологии / Ольга Сергеевна Ахманова. – М. : Учпедгиз, 1957. – 295 с.
8. Бабкин А. М. Русская фразеология, ее развитие и источники / Александр Михайлович Бабкин. – Л. : Наука, 1970. – 263 с.
9. Балли Ш. Французская стилистика / Шарль Балли ; [пер. с фр. К. А. Долинина]. – М. : Изд-во иностр. лит., 1961. – 394 с.
10. Баран Я. А. Фразеологія у системі мови: дис. ... доктора філол. наук : 10.02.15 / Баран Ярослав Андрійович. – Івано-Франківськ, 1998. – 391 с.
11. Білоноженко В. М. Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів / В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк. – К. : Наукова думка, 1989. – 156 с.
12. Верба Л. Г. Порівняльна лексикологія англійської та української мов : посіб. [для перекл. відд. вузів] / Лідія Георгіївна Верба. – Вінниця : Нова книга, 2003. – 160 с.
13. Верещагин Е. М. Язык и культура : Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – 4-е изд., перераб. и дополн. – М. : Русский язык, 1990. – 246 с.
14. Виноградов В. В. Лексикология и лексикография : Избранные труды / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Наука, 1977. – 312 с.
15. Гаврин С. Г. Фразеология современного русского языка (в аспекте теории отражения) : учеб. пособ. по спецкурсу для филологов / Сергей Георгиевич Гаврин. – Пермь : Изд-во Перм. гос. пед. ин-та, 1974. – 269 с.
16. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / Вильгельм фон Гумбольдт ; [пер. с нем. М. И. Левина и др.]. – М. : Прогресс, 1985. – 456 с.
17. Демський М. Українські фраземи й особливості їх творення / Мар'ян Демський. – Львів : Просвіта, 1994. – 62 с.
18. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи / Александр Иванович Ефимов. – 2-е изд., дополн. и перераб. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1961. – 519 с.
- Жуков В. П. Русская фразеология : учеб. пособ. для студ. филол. спец. / В. П. Жуков, А. П. Жуков. – 2-е изд., испр. и дополн. – М. : Высшая шк., 2006. – 408 с.
20. Козырева Л. Ф. Устойчивые фразы и контекст / Людмила Филипповна Козырева. – Ростов-н/Д : Изд-во Ростов. ун-та, 1983. – 120 с.
21. Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка : учеб. [для ин-тов и фак. иностр. яз.] / Александр Владимирович Кунин. – 2-е изд., перераб. – М. : Высшая шк. ; Дубна : Изд. центр “Феникс”, 1996. – 381 с.
22. Личук М. І. Ступені фразеологізації речень: дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.01 / Личук Марія Іванівна. – Чернівці, 2001. – 171 с.
23. Мізін К. І. Компаративна фразеологія / Костянтин Іванович Мізін. – Кременчук : ПП Щербатих О. В., 2007. – 167 с.
24. Мокиенко В. М. Славянская фразеология : учеб. пособ. для вуз. по спец. “Рус. яз. и лит.” / Валерий Михайлович Мокиенко. – 2-е изд., испр. и дополн. – М. : Высшая шк., 1989. – 287 с.
25. Назарян А. Г. История развития французской фразеологии : учеб. пособ. для ин-тов и фак. иностр. яз. / Армант Грантович Назарян. – М. : Высшая шк., 1981. – 189 с.
26. Скрипник Л. Г. Фразеологія української мови / Лариса Григорівна Скрипник. – К. : Наукова думка, 1973. – 280 с.
27. Ужченко Д. В. Семантика українських зоофразеологізмів в етнокультурному висвітленні: дис. ... кандидата

- філол. наук : 10.02.01 / Ужченко Дмитро Вікторович. – Луганськ, 2000. – 248 с.
28. Шанский Н. М. Фразеология современного русского языка : учеб. пособ. для студ. вузов, обуч. по спец. “Русский яз. и лит-ра” / Николай Максимович Шанский. – 3-е изд., испр. и дополн. – М. : Высшая шк., 1985. – 160 с.
29. Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка) / Дмитрий Николаевич Шмелев. – М. : Наука, 1973. – 280 с.

*Михайло ЛАБАШУК, професор,
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Bialej, Polska*

ОНТОЛОГІЯ КАТЕГОРІЙ ЧАСУ, ІСТОРІЇ, ПОДІЇ ТА ФАКТУ

У статті системно розглядаються категорії часу, події, минулого, історії, факту та ін. в їх онтологічних та гносеологічних аспектах. Стверджується, по-перше, взаємообумовленість цих категорій, по-друге, їх багатозначність, а нерідко навіть омонімічність, по-третє, багатокомпонентна структура кожної окремої категорії, її подільність на окремі взаємозалежні складники.

Ключові слова: час, подія, історія, минуле, факт, синхронія, діахронія, панхронія, ідіосинхронія.

The categories of time, event, past, history, fact and others in their ontological and gnoseological aspects are considered methodically in the article. At first, these categories correlation, at second, their polysemy and even not rarely their homonymy, at third, multi-component structure of each category, its divisibility into separate interdependent components are confirmed.

Key words: time, event, history, past, fact, synchronism, diachronism, panchronism, idiosynchronism.

Вступ. Проблематика об'єктивності категорії часу. Аналізуючи категорію часу, в першу чергу необхідно відзначити онтологію даної категорії. Можна констатувати щонайменше два визначення онтології часу – об'єктивність (позасуб'єктність) часу та суб'єктивність часу (час як здатність суб'єкта).

Об'єктивне розуміння категорії часу закладає існування часу поза людиною, як характеристики світу, зокрема, як змінності світу. Однак, як ми покажемо нижче, навіть поверхневий огляд спроб дати об'єктивну характеристику категорії часу з легкістю дозволяє констатувати суб'єктивність та релятивність цих спроб.

«**ВРЕМЯ**, понятие, позволяющее установить, когда произошло то или иное событие по отношению к другим событиям, т.е. определить, на сколько секунд, минут, часов, дней, месяцев, лет или столетий одно из них случилось раньше или позже другого. Измерение времени подразумевает введение временной шкалы, пользуясь которой можно было бы соотносить эти события. Точное определение времени базируется на дефинициях, принятых в астрономии и отличающихся высокой точностью» (<http://www.bigpi.biysk.ru/encicl/articles/03/1000399/1000399A.htm>).

Наведена дефініція, хоч і постулює високу точність часової шкали, з очевидністю прив'язує цю шкалу і сам час до категорії події. Безумовно, оперування категорією події, яка є суб'єктивною категорією, не додає об'єктивності у характеристиці та дефініції часу. Щоправда, пристрої, які вимірюють часову шкалу, від давніх часів постійно вдосконалюються. У ролі таких пристроїв у давнину використовувались сонячні, водяні, пісочні та механічні годинники. Починаючи з 1950-х років використовуються кварцовий та атомний годинники.

«Сейчас используются три основные системы измерения времени. В основе каждой из них конкретный периодический процесс: вращение Земли вокруг своей оси – всемирное время UT; обращение Земли вокруг Солнца – эфемеридное время ET; и излучение (или поглощение) электромагнитных волн атомами или молекулами некоторых веществ при определенных условиях – атомное время AT, определяемое с помощью высокоточных атомных часов (виділення наше – М.Л.)» (<http://www.bigpi.biysk.ru/encicl/articles/03/1000399/1000399A.htm>).

Відносність часу та водночас постійні намагання вдосконалити його вимір і через це обґрунтувати об'єктивність часу добре підтверджується різноманітністю термінів на його визначення: *всесвітній час* (втім, поправки до всесвітнього часу), *ефемеридний час*, *зірковий час*, *сонячний час* (втім, середній сонячний час), *астрономічний час*, *поясний час*, *місцевий час*, *атомний час* та

ін. Історія та традиція функціонування категорії часу свідчать, що час спочатку визначається через простір, а вже потім простір визначається через час. Цьому з легкістю можна знайти безліч підтверджень у дефініціях часу, які акцентують його неминучу релятивність: «місцевий час довільного пункту на Землі залежить від його довготи. Під час руху на захід від початкового меридіану місцевий час відстає від всесвітнього на одну годину кожні 15 градусів довготи», «середній сонячний час визначається за допомогою спостережень за зірками, а не за сонцем», «оскільки видимий рух сонця по відношенню до зірок є нерівномірним, істинна сонячна доба також має неоднаковий вимір» та ін. (див.: (<http://www.bigpi.biysk.ru/encicl/articles/03/1000399/1000399A.htm>)).

Намагання обґрунтувати об'єктивну сутність категорії часу не є основною метою нашої статті. На підставі представленого короткого огляду можемо відзначити, що важко або неможливо стверджувати об'єктивну сутність часу, а також можемо відзначити те, що час у цих традиційних спробах є невід'ємним від категорії простору.

Проблематика суб'єктивності категорії часу. Суб'єктивне розуміння категорії часу полягає перш за все у розумінні здатностей людини та її досвіду як базових категорій для оперування усіма іншими похідними когнітивними засобами та категоріями. Подібне розуміння базується на трансцендентальній філософії І. Канта, який стверджував здатності людини в якості вихідного пункту в пізнанні людиною світу та себе. На наш погляд, подібне розуміння не варто ідентифікувати, як це нерідко буває, із крайнім антропоцентризмом, прагматизмом чи релятивізмом, оскільки іншою стороною цього підходу є ствердження не тільки самоцінності окремої особистості, але ствердження її існування у неминучій обумовленості світом, суспільством, людством, у двосторонності цих стосунків та пошуках їх гармонійності. Особистісні здатності людини творять світ, суспільство, культуру так само, як світ, суспільство та культура творять особистість. Однак послідовне підтвердження цього мало контроверсійного постулату потребує як глибокої теоретичної розробки в окремих наукових галузях, так і послідовної організаційної діяльності у життєвому досвіді.

«Опыт хотя и учит меня тому, что существует и как оно существует, но никогда не научает тому, что это необходимо должно быть так, а не иначе. Следовательно, опыт никогда не даст познания природы вещей самих по себе» (там же: 112),

«Сами по себе понятия суть только логические функции и, как говорится, не составляют ни малейшего понятия об объекте самом по себе, а нуждаются в чувственном созерцании как в своей основе» (там же: 145).

Можна стверджувати, що основу філософії І. Канта складають два полюси (як своєрідний реалістичний мінімалізм вихідних позицій, пізнавальних сподівань та цілей):

непізнаваний світ речей-у-собі (як неможливий для людини досвід), який лише постачає матеріал для сенсорної здатності людини, але не дозволяє робити категоричні висновки про себе,

ап'юріорні здатності людини: ап'ерцепційні форми споглядання – відчуття простору і відчуття часу та ап'юріорні категорії *кількості*, *якості*, *відношення* та *модальності*, а також відповідні їм схеми застосування категорій до чуттєвого досвіду.

Інтегрує форми споглядання вища здатність людини – розум. Між цими полюсами існує опосередкований зв'язок через явища світу, органи чуття, уявлення, яву, образи, систему понять і т.д., тобто через все, що дається у досвіді.

Значним досягненням теорії пізнання І. Канта є те, що ця теорія чітко визначає обмеження пізнавальних здатностей людини; причому, головним чином, їх обумовленість фізіологічними параметрами, а також визначає сутність тієї реальності, яка протистоїть суб'єкту, точніше, яка його оточує. А ця дійсність не може бути охарактеризована сама по собі, але лише через пізнавальні структури суб'єкта (форми споглядання, за Кантом). В результаті у пізнанні суб'єкт замикається на собі, і його пізнання завжди виходить від себе (від суб'єкта, проте, безумовно, завжди знаходиться у репродуктивному чи продуктивному співвідношенні із суспільством), але у той самий час до себе (суб'єкта) й повертається.

«Что я мыслю в пространстве или во времени, — о том я не могу сказать, что оно само по себе, без этих моих мыслей, существует в пространстве и времени. ...пространство и время со всеми явлениями в них — это не есть нечто существующее само по себе и вне моих представлений, они сами лишь способы представления, и утверждение, что способ представления существует и вне нашего представления, явно противоречиво» (там же: 163).

Сутність нашої позиції у аналізі часу полягає не стільки у ствердженні суб'єктивності та релятивності категорії часу, і навіть не у ствердженні невід'ємної обумовленості категорії часу категоріями простору, події, системи та історії (і це щонайменше). Предмет, зміст та логіка дослідження категорії часу з безперечною примушують нас до визнання багатоаспектності та

полісемічності (чи навіть омонімічності) категорії часу. В категорії часу можемо розрізнити щонайменше три окремих суміжних або подібних поняття: час як апріорна здатність чуттєвого сприйняття суб'єкта, час як поняття когнітивної картини світу, час як філософське поняття.

Категорія часу у категоріях події, системи та історії. Нерідко найбільш знайомі речі виявляються найменш знаними. До таких речей та явищ належать категорії часу, події, факту, минулого, історії та под. З буденної точки зору є цілком зрозумілим, що таке теперішнє, майбутнє, вчора, сьогодні, завтра, весна, осінь тощо. Але варто лише уважно придивитись до цих понять, щоби побачити, що вони значною мірою обумовлені системністю свідомості та системністю мови. Звичка недиференційованого буденного сприйняття різноманітних явищ та знаків на їх означення перешкоджає навіть у науковому мисленні. Йдеться про здатність розрізнити кілька аспектів та рівнів нашого сприйняття – знаку, образу, поняття, категорії, сенсорики тощо. Слід підкреслити, що є категорії, створені тільки (або більшою мірою) мовою, і категорії, створені не тільки (або ж меншою мірою) мовою. Понадто, було би помилкою вважати, що певні категорії створені виключно мовою.

Безперечною є можливість розмістити певні поняття та семіотичні одиниці на умовній типологічній шкалі відповідно до критерію *конкретність – абстрактність* цих одиниць. Польський антрополог Б. Маліновський стверджує, що, незважаючи на динамічний розвиток у філогенезі та в онтогенезі сигніфікативної функції мови (функції абстрагування), важливість індикативної функції мови (функції конкретизації) повністю зберігається: «...nawet w najbardziej abstrakcyjnych i teoretycznych aspektach myśli człowieka i zastosowań werbalnych, rzeczywiste znaczenie słów zawsze wywodzi się tylko z aktywnego doświadczenia aspektów rzeczywistości, do których słowa te się odnoszą. ...Znaczenie absolutnie wszystkich słów wywodzi się z doświadczeń fizycznych»³⁸ (Malinowski, 1987: 107); див. також: «Przejsie od wskazywania (indeksacji) do nazywania obiektów rzeczywistości (refleksji) stanowi rewolucyjny krok w rozwoju umysłu człowieka i jego możliwości komunikacyjnych. Bez zdolności rozpoznawania i wskazywania obiektów rzeczywistości niemożliwe byłoby odniesienie ich nazw do pamięci i wyobraźni, czyli oddzielenie treści językowych od świata przedstawionego»³⁹ (Awdiejew, Nabrajka, 2006: 24).

Наприклад, порівняймо іменники *дерево, камінь, повітря*, займенники *я, ти, він*, прислівники *завтра, вчора, швидко, направо* і т. ін. Чи є прислівник *завтра* тільки мовною категорією? Напевно, мало хто візьметься це стверджувати. *Завтра* – це наступного дня, *вчора* – попереднього дня. Отже, повинен бути день сьогоднішній (тобто, день, який незважаючи на певні умовності у його визначенні, має конкретний набір незаперечних характеристик). Крім цього, ці категорії (*осінь, день, година*...) створюються у процесі нашого буденного практичного життя, а також прив'язані до часових пасів, тобто до географічного простору та астрономічного руху, прив'язані до переведення годин, до переміщення людей (як точки відліку) у просторі та ін.

Весна відповідно до календарного відліку починається 1-го березня, відповідно до астрономічного відліку – 21 березня. Тобто, категорії *весна, завтра* функціонують так само, як функціонують категорії *я, ти, брат, південь* тощо – відповідно до систем відліку, отже релятивно. У цілому ці категорії створюються мовою, сенсорними сприйняттями та понятійними уявленнями, а також, що рідко акцентується, рухомоторними навиками (у формуванні та закріпленні значень таких, наприклад, знаків як *направо, одразу, догори* та ін), звичками, в тім ритуалами, соціальними стереотипами тощо.

Найменш сенсорно (підкреслюємо – лише сенсорно!) зрелятивізованою є категорія часу. Видається, що час цілком визначається мовою та різними уявленнями і стереотипами, пов'язаними з поведінкою, які інколи навіть взаємозаперечуються. Що стосується вербального аспекту змісту категорії часу, кожна мова має широкий спектр лексичних одиниць, які надають можливість оперувати нашими уявленнями про час. Перш за все це уявлення часу як плинного, мінливого об'єкту, що виражається передусім в іменниках: наприклад, у родовому іменнику *час* та у багатьох видових іменниках – мить, епоха, тисячоліття, вік, сторіччя, рік, година тощо. Плинність та агентивність часу передають дієслова: час біжить, йде, не чекає, карає, тягнеться, повзе, летить та

38 «навіть в найбільш абстрактних та теоретичних аспектах думки людини та вербальної комунікації реальне значення слів завжди виводиться тільки з активного досвіду аспектів дійсності, якої ці слова стосуються. ...Значення абсолютно всіх слів виводяться з фізичного досвіду (переклад наш – М.Л.)».

39 «перехід від вказування (індексації) до називання об'єктів дійсності (рефлексії) є революційним кроком у розвитку розуму людини та її комунікаційних здібностей. Без здатності розпізнавання та вказування на об'єкти дійсності неможливе було би віднесення їх назв до пам'яті та уяви, тобто відділення змісту мовного від змісту образного» (переклад наш – М.Л.).

ін.. Найчастіше час – це рухомий об'єкт, але не тільки: час – це просто об'єкт, який можна тріпати, економити, стискати, розтягувати. Категорія часу активно концептуалізується у субстанціональних метоніміях та метафорах: час – це перерва, відпочинок, гроші та ін.; кваліфікується у прикметниках та займенниках: вільний час, безжальний час, зайвий час, мій, твій, наш, ваш, їх час тощо.

Семіотизація зміни і плину часу також є цікавою і неоднозначною. Генеративісти звернули увагу на певну суперечливість, точніше, на два суперечливі, на перший погляд, способи організації часу в аспектах минулого, теперішнього та майбутнього. Перший спосіб – це концептуалізація майбутнього як об'єкту «перед» нами, а минулого як об'єкту «за» нами, наприклад, про майбутнє: *дні, що надійдуть*; про минуле: *ці дні вже за нами*. Другий спосіб організації часу: майбутнє – «за» нами, минуле – «перед» нами. Наприклад, про майбутнє: в перший день (тиждень), першого дня (тижня), який надійде за червнем; про минуле – в тиждень, який був перед лютим (див.: Lakoff George, Johnson Mark: 1988).

Зазначимо також, що час у європейській свідомості (у широкому розумінні) концептуалізується у двох аспектах:

- час – це предмет, що рухається (а ми стоїмо): надійде час, коли.., минув час, коли.., настав час діяти.

- час стоїть, а ми рухаємось: летимо через/скрізь роки/літа//віки, наближаємось до кінця року, входимо в нове тисячоліття та под.

Отже, оскільки категорія часу є обумовлена системними (в тім системними мовними та етнічними) уявленнями суб'єкта, зрозуміло, що так само, як категорія часу, процесу релятивізації підлягають системно залежні категорії історії, діахронії, синхронії, процесу, стану, системи, події, факту тощо.

Ми існуємо не тільки в подіях та фактах, але також в станах та системах. При цьому більшу увагу приділяємо (навіть у теоретичних дослідженнях) нашим діям та подіям, з ними пов'язаним, а не системним станам. Ще й досі про семіотичну теорію Ф. де Сосюра говорять як про теорію виключно структурно-логічну, проте не важко довести, що це теорія перш за все є антропологічною та прагматичною, і не останню роль у цьому можливому доведенні відіграла би своєрідність розуміння Ф. де Сосюром категорій *стан, подія, явище, факт* та под..

«...нашому разуму присуща естественная склонность больше обращать внимание на события. ...иногда же состояниям просто не придают особого значения по сравнению с событиями, результатом которых они являются» (Сосюр, 1990: 115),

«Никак нельзя заставить событие, поскольку оно объясняет состояние, стать состоянием. Но в большинстве наук все дело ограничивается объяснением происхождения состояния, само же состояние не вызывает интереса, не играет особой роли, которая отличает его как состояние» (там само: 116).

Вартим уваги є те, що, хоча події та стани без особливих труднощів піддаються спостереженню, все ж цього не можна стверджувати стосовно систем, які є майже невлотливими для сприйняття та рефлексії. Особливо важливо, що не події та факти визначають системи, а, навпаки, системи та стани у синхронії визначають події і факти та їх якість.

«Ни одна система не питается предшествующими событиями ни в малейшей степени. Она вызывает представление о стабильности, статичности. В свою очередь никакая совокупность событий, рассматриваемых в их собственной упорядоченности, не образует системы; самое большее, что можно увидеть в подобной совокупности событий, это определенное общее направление изменения, которое, однако, не связывает между собой события в качестве исходной величины» (Сосюр, 1990: 201).

Добре знаною є сосюрівська дихотомія *діахронія – синхронія*, проте мало хто користується трихотомією Ф. де Сосюра *панхронія – ідіосинхронія – діахронія*.

«...любой фрагмент языка, рассматриваемый совершенно непредвзято: 1 – не может обладать единственным, точно определенным способом существования, 2 – не может также обладать неограниченным количеством способов существования в зависимости от воли каждого.

Он имеет только три способа существования: А) Он есть нечто, существующее в ПАНХРОНИИ, - Б) Он есть нечто, существующее в ИДИОСИНХРОНИИ, - В) Он есть нечто, существующее в ДИАХРОНИИ.

И в нем не может быть абсолютно ничего, кроме разграничений» (Сосюр, 1990: 197).

Важливість даної трихотомії часу полягає у тому, що вона дозволяє ефективно кваліфікувати, аналізувати та оцінювати подію у категоріях простору, часу, стану, системи та, безумовно, у категорії вартостей людини. Подія є об'єктом не чуттєвого, а рефлексивного досвіду. А це означає, що

подію неможливо сприйняти сенсорно-чуттєво, її можна сприйняти лише емоційно-образно, понятійно та семіотично. Оскільки подія минулого (наприклад, історична подія) є образно-понятійно-семіотичним конструктом (явищем) певної історичної особи або осіб, то будь-яке дослідження минулого, історії не може бути відтворюючим, але лише інтерпретуючим. Історія – це послідовність не подій та фактів, а послідовність систем та станів, які неминуче вимагають суб'єкта, тобто конкретного індивіда. Минуле, як і теперішнє, ми досліджуємо через категорію події, яку неможливо локалізувати в одному хронотопі (як у місці і часі події та разом із цим у місці і часі дослідника). Подія охоплює цілу низку станів із найрізноманітнішими характеристиками – рефлексивними, емоційними, афективними, семіотичними (в тім семіотично системними, семіотично актуальними, семіотично текстовими) тощо.

Найбільш складний аспект характеристики події полягає у тому, що подія не є одномоментною у часовому відношенні, навпаки, вона триває у часі. Разом з цим подія співвідноситься (і не може не співвідноситись) з понятійною та семіотичною системністю уявлень, яка є ахронічною, тобто позачасовою. Отже, проблема минулого, оскільки минуле вже не може бути чи стати актуальним станом чи подією, так само співвідноситься, щонайменше, з категоріями простору, часу, системи, тексту, події та факту.

Усе, про що йшлося вище, стосується не лише категорії минулого. Теперішнє, як актуальний інформаційний стан особи, також є пов'язане та визначене сукупністю знань та уявлень (тим, що ми називаємо довготривалою пам'яттю), а також інваріантним та системним станом, якою окремою складовою пам'яті, (тим, що ми називаємо системою понять та системою мови). Відповідно, актуальна інформація є сукупністю щонайменше 3-4 типів функціональних відношень інформації:

1 – лінійно-польові відношення діахронічного типу із суміжними інформаційними станами,

2 – лінійно-польові відношення синхронічного типу із суміжними емоційними-ціннісними інформаційними станами як результатом сукупності знань та уявлень у довготривалій пам'яті про сценарії подій, та знань про когнітивні простори, що створює емоційні цінності суб'єкта,

3 – формальні відношення з інваріантними когнітивними моделями породження актуальної інформації,

4 – смислові відношення з системними інваріантними інформаційними одиницями, які актуальна інформація реалізує.

Зазначені відношення інформаційних типів актів та станів корелюють (хоча й не завжди однозначно) з відзначеними Ф. де Соссюром хронологічними категоріями – панхронією, ідіосинхронією (синхронією), діахронією та історією.

Категорія факту. Звернімо увагу на категорію факту, сутність якої хоча попередньо логічно обумовлена, все ж потребує додаткової уваги з різних причин, передусім методологічного та методичного характеру. Факт відрізняється від події своєю стверджувальною категоричністю. «Мы оцениваем расплывчатые события, воспринимая их как факты» (Соссюр, 1990: 201). Події можуть бути невиразними, факти, навпаки, повинні бути виразними. Це твердження не можна розуміти інакше, як ствердження того, що факти у значно більшій мірі рефлексивно співвідносяться з системою уявлень та цінностей і при цьому категоріально кваліфікуються. Отже, факт – це така чуттєво, емоційно та понятійно об'ємна подія, що стала пропозиціонально скваліфікована як незаперечність. Безпосередньо у зв'язку з цим, характеризуючи категорію явища (феномену), Ф. де Соссюр стверджував:

«Оно (явление, *phenomene* феномен) должно пониматься и как состояние, и как событие, являющееся причиной состояния (и то, и другое суть явления разного порядка)... Слово факт является единственным средством выражения для того, кто хочет обозначить им и статические, и диахронические факты» (Соссюр, 1990: 119).

Історія – це цілісність уявлень про події та минуле, або, за іншим розумінням, цілісність усього того, що було, незалежно від нашої оцінки (що, на нашу думку, є неможливим) та нашого втручання у вигляді інтерпретацій. Минуле – це неоднозначна модель стосунків між фактами, текстами та ментальністю. Факт – це також неоднозначна категорія, тому що факт – це також завжди відношення певного енергоматеріального або інформаційного явища, наприклад, тексту або певного когнітивного простору, сценарію до картини світу, менталітету, до теорії та под. Категорія факту є такою категорією, розуміння якої, можливо, найвищою мірою може свідчити про методологічні уподобання того, хто факт стверджує, заперечує або подає його дефініцію.

Феноменологи завжди намагаються абсолютизувати факт, тому завжди шукають або проголошують правду, повну правду (а часто вже знають її наперед). Для феноменологів-матеріалістів (так само для емпіристів) факт – це щось існуюче саме по собі, поза оцінкою, поза системою чи теорією. Це щось, що є, що було. Факт – це подія, це стан конкретних речей, предметів, стан

предметів виробництва, виробничих та суспільних відносин; це подія або стан політичний, моральний, релігійний тощо. Факт – це, словами одного польського політика, «oczywista oczywistość» (очевидна очевидність), яка зовсім не обов'язково потребує доведення. Саме на цьому полягає «знання» фактів перед їх доведенням.

У позасуб'єктній сутності факту переконані також, хоч і на свій кшталт, раціоналісти. Наприклад, Г. Фреге стверджує: «Факт – это такая мысль, которая истинна» (Фреге, 1988: 42). Певною мірою хід розмірковування раціоналістів є подібним до прагматичної методології, а саме у ствердженні антропологічної релятивності факту, у модельній «створюваності та різновекторності» факту, однак це розуміння різоче різниться, коли раціоналісти говорять про неминучу співвіднесеність антропологічного факту з істиною логічного світу. Що ж, у такому разі, є істиною на погляд раціоналістів? Логіка їх розуміння є досить цікавою: оскільки, з їхньої точки зору, у мисленні трапляються думки різної якості щодо їх міри логічності, то слушними треба вважати лише думки, які репрезентують логічність об'єктивного світу: «человек является носителем мышления, но не мысли» (Фреге, 1988: 43), «труд ученого состоит не в созидании, а в открытии истинных мыслей» (там само: 42).

Саме на цій підставі раціоналісти стверджують оманливість суджень про зовнішній матеріальний світ. Як стверджує Г. Фреге: «суждение об объектах внешнего мира требует от нас некоторой смелости» (там само: 41), навпаки, логічність наших суджень дає об'єктивне знання про навколишній та внутрішній світ. Відповідно до цього розуміння Фреге задає собі питання: на якій підставі існує історія? – та відповідає: основою є думка, не мислення, а саме думка – така думка, яка відповідає об'єктивності світу.

Розумінню факту в теоріях феноменологів та раціоналістів протистоїть розуміння факту у функціональних та прагматичних теоріях. Найбільш стисло таке розуміння можна представити у наступний спосіб: фактом є зрешлефсована співвіднесеність події з системністю уявлень та понять суб'єкта. Подібне розуміння добре ілюструють наступні твердження представників прагматичного підходу у дослідженнях:

«факт и закон не входят в феномен, а являются частью его...» (Пирс, 2000: 28-29),

«Случившееся есть нечто совершенно индивидуальное. Оно случается здесь и сейчас... Мы переживаем факты как сопротивление нашей воле» (там само: 37, 38),

«...закон [мысли, теория – mine] представляет собой общего характера факт» (там само: 11-12);

«ни один, даже мельчайший, языковой факт не существует независимо от той или иной точки зрения...» (Соссюр, 1990: 109),

«у нас имеются прежде всего точки зрения, верные или ложные, но всегда лишь точки зрения, а уже с их помощью СОЗДАЮТСЯ объекты» (там само: 110);

«факты, добытые при помощи разных познавательных принципов, суть именно разные факты» (Выготский, 1982: 359).

Висновки. Категорія часу (звичайно, поза буденністю, де час розуміється достатньо конкретно та однозначно) – це суцільні гіпотези достатньо системного характеру, які повністю визначаються методологічною позицією дослідника; це гіпотези матеріалістичні, раціоналістичні, суб'єктивістські, психофізіологічні, прагматичні тощо. Певним є те, що, по-перше, категорія часу є багатозначною категорією, а тому слід розрізняти декілька різних понять, які криються за омонімічним знаком *час*, по-друге, кожне з цих окремих понять є системним, тобто структурованим достатньо складними стосунками різних типів та рівнів – чуттєво-фізіологічними, образно-емоційними, понятійними, логічно-раціональними, семіотичними. Своєрідність цих стосунків при відповідному методологічному підході створює одне із прагматичних понять категорії час (одне з, щонайменше, наступних понять: час як апіорна здатність чуттєвого сприйняття суб'єкта, час як поняття когнітивної картини світу, час як філософське поняття).

У відношенні до категорій панхронія, синхронія та діахронія, підкреслимо, що:

- панхронія – це категорія, яка характеризує позачасове існування систем,

- синхронія, точніше ідіосинхронія – це стани, події та факти у системах,

- діахронія – це у традиційному розумінні історія подій та фактів; однак це поняття повинно би розумітись як історія систем і станів (разом із цим, подій і фактів у цих системах і станах).

Стосовно категорій минуле, факт та історія зазначимо, що:

- минуле – це ймовірні втрачені системи, а не події,

- факти – це події, категорично оцінювані в певних системах та станах,

- історія – це наше уявлення про реконструйовані факти та події (або про факти та події, які надаються до реконструкції) в реконструйованих діахронічних системах або у діючих актуальних

панхронічних системах.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Выготский Л. Собрание сочинений в 6 томах, т. 1, Москва, 1982
2. Кант И. Собрание сочинений в 6 томах, т. 4, ч. 1, Москва, 1965
3. Лещак О. Реферат «Онтология времени как исследовательская проблема гуманитарного дискурса: И. Кант, В. Джемс и Ф. Соссюр», оголошений на науковій конференції «Прошлое как объект гуманитарного познания», Тернопіль, 9-13 травня 2011 року
4. Соссюр Ф. де Заметки по общей лингвистике, Москва, 1990
5. Пирс Ч. Начала прагматики, Спб, 2000
6. Фреге Г. Мысль // Логические исследования в языке, Москва, 1988
7. Awdiejew A., Nabrajska G. Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej, Łask 2006, tom 2
8. Lakoff George, Johnson Mark Metafory w naszym życiu, Warszawa, 1988
9. Malinowski B. Ogrody koralowe i ich magia // Dzieła, t. 5, Warszawa, 1987
10. Время <http://www.bigpi.biysk.ru/encicl/articles/03/1000399/1000399A.htm> [07.06.2012]

*ЕВГЕНИЙ ЗУБКОВ, доцент,
Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska*

«МАСТЬ» В УГОЛОВНОМ ДИСКУРСЕ – АТРИБУТИВНОСТЬ И НЕРАЗЛОЖИМОСТЬ СИНТАГМЫ

Предметом исследования в представленной статье является динамика словоупотребления лексических единиц с элементом «масть» в уголовном дискурсе. Данная динамика рассмотрена с точки зрения атрибутивности и неразложимости синтагмы. Учитывая широту исследуемой темы, во внимание приняты различные методологические точки зрения. Словоупотребление рассматривается как элемент синхронического кода, опирающегося на прецедентную диахронию. Прецедентная диахрония выражена не только фактами, но также стереотипами массового сознания.

Ключевые слова: «масть», словоупотребление, атрибутивность

The paper aims to present the dynamics of usage for lexical units with “wallah equine” regarded element in Russian criminal discourse. The dynamics is reported from the point of attribution and segmental sequence. Different methodological approaches were acknowledged on subject at issue. Word usage is considered a synchronic code element backed up by precedential diachrony. The precedential diachrony roots both in facts and stereotypes of collective consciousness.

Key words: “wallah equine”, word usage, attribution

Research interests: cryptolects

1. Введение. Перед четким определением того, что в представленной статье названо «**уголовный дискурс**», подробнее остановимся сначала на том, что методологически подразумевается под термином «дискурс». В данной связи необходимо упомянуть работу **О. В. Лещака** «*Лингвосомиотика культуры. Функционально-прагматическая теория дискурса*», в которой автор приводит список из более **сорока различных пониманий термина «дискурс»** наряду с критической характеристикой каждого из них (Leszczak 2010, с. 13-38). Рассмотрим следующую цитату:

Из этого следует ⁴⁰, что пространственно-временной и информационный континуум, который возникает после соединения и взаимного соотнесения всех вышеизложенных пониманий, сосредотачивается вокруг текста (или набора текстов) в процессе его (их) создания или воспроизведения по определенным принципам лингвосомиотической системы (кода) в границах определенного функционального типа деятельности, основанной на опыте. Именно такой функционально-прагматический вариант лингвосомиотической деятельности (или лингвосомиотического опыта, что оказывается одним и тем же), ограниченный временем, способом действия и/или тематикой, содержащий специфические элементы кода, определенные действия и характерные тексты можно с точки зрения функционально-прагматической методологии назвать „дискурсом” (Leszczak 2010, с. 34).

Данное понимание термина «дискурс» полностью соответствует исследуемому в статье языковому явлению. Теперь рассмотрим данное соответствие по пунктам:

1) «*в границах определенного функционального типа деятельности, основанной на опыте*». Употребляемый термин «уголовный дискурс» подразумевает функциональный тип деятельности, ограниченный средой употребления. Среда употребления рассматривается как «*пространственно-временной и информационный континуум*». Пространство выражается делением на формирование в местах лишения свободы и на свободе. Время выражается в соотнесении употребляемого в синхронии кода с прецедентной диахронией. Прецедентная диахрония выражена не объективными фактами, а легендами (преданиями), т.е. существованием определенного стереотипа в массовом

40 Из сравнительного анализа сорока различных пониманий термина дискурс

сознании лиц, формирующих уголовный дискурс. Опыт выражен в стратификации лиц, формирующих уголовный дискурс: Во-первых, это люди, живущие «**по воровским понятиям**» на свободе и в местах лишения свободы, самоназываемые «**блатными**», «**босяками**», или «**бродягами**» (высшей ступенью такого опыта являются «**законники**»). Данная категория может быть охарактеризована как «активные носители нормы». Во-вторых, это люди, усвоившие правила мест лишения свободы, но на свободе «**по понятиям**» не живущие – основная пассивная масса носителей нормы. Третья группа – это основная масса носителей русского языка, окказионально употребляющая лексические единицы, функционально относящиеся к уголовному дискурсу, зачастую неправильно и не к месту. В пределах собственно уголовного дискурса эта группа именуется «**чертями**».

2) «...текста (или набора текстов) в процессе его (их) создания или воспроизведения по определенным принципам лингвосемиотической системы (кода) в границах определенного функционального типа деятельности». Специфическое словоупотребление представлено как синхронический языковой код, расшифровка которого находится в диахронической понятийной сфере. Уголовный дискурс не предусматривает деления на воровской жаргон, арго, сленг, интержаргон и т.д., поскольку традиционная терминология не может быть адекватно применена к рассматриваемому явлению при неразложимости синтагмы. Важна динамика специфического словоупотребления, которое и является основным принципом. Принимается во внимание также принцип не отвергать предшествующие теории, а включать их в новую концепцию как частный и предельный случай, поскольку в представленной статье основное внимание посвящено не столько этимологическому анализу конкретной лексической единицы, а основным моделям функционирования всей системы в целом – дискурсивной динамике словоупотребления в синхронии при учете прецедентного диахронического кода. Различие понятийной сферы, возможное при введении стратификации среды употребления, преодолевается первичностью выражения понятия группой слов, т.е. динамикой словоупотребления при функциональной неразложимости синтагмы. Функциональный тип деятельности представлен в соединении функции сокрытия для непосвященных и, наоборот, четкой передачи информации тем, кому она предназначена, не говоря уже о прагматике рассматриваемого явления.

3) «... определенность действий и характерные тексты» классифицируются при принятии во внимание возможности слияния эмоциональности, воли и логики. Данный методологический недостаток может быть компенсирован введением таких параметров как ситуативная привязка, влияние индивидуальных свойств говорящего и слушающего и функционально-прагматическое соотношение с общими и существенными свойствами предметов и явлений действительности. Важным параметром является «нахождение в оперативной разработке» как один из ключевых параметров коммуникативного стресса.

4) «...создание или воспроизведение по определенным принципам» – в данной связи важно также учитывать стратификацию среды употребления, что показывает возможность различия при создании и воспроизведении, что приводит к возникновению новой динамики словоупотребления. Речь идет о том, что свободное творчество может привести к понятийному сбою при иноскозательном спонтанном введении сразу нескольких центральных концептов.

5) «...специфические элементы кода» будут детально показаны на динамике словоупотребления лексических единиц с элементом «**масть**».

Теперь, после представления методологических основ исследования, перейдем к рассмотрению самого языкового явления. В словаре Д.С. Балдаева словарная статья «**масть**» (Балдаев 1997, с. 244) представлена следующим образом:

Группировка воров одной специальности;

Воровская специальность;

Судьба;

Счастье;

Начальство, власть (в системе ИТУ).

Из приведенной словарной статьи следует, что для называния «группировки воров одной специальности» и «начальства, власти» может быть употреблено одно и то же слово – «масть». Без принятия во внимание словоупотребления, т.е. атрибутивности при неразложимости синтагмы, можно строить самые разнообразные предположения. Какие это предположения – достаточно убедиться, вписывая «масть» или «воровская масть» в любую поисковую систему. Скажем лишь, что, как в любой области знания, данные предположения можно разделить на адекватные, чистые домыслы, и целенаправленное запутывание исследователей. В представленной статье автор будет исходить из того, что представленная выше словарная статья Д. С. Балдаева как собранный языковой материал адекватна реальности, неадекватна лишь применяемая методология исследования и

как следствие – неадекватен способ подачи информации. Для доказательства поставленного тезиса этот многогранный концепт, а при более детальном исследовании – концептосфера, будет рассмотрен в словоупотреблении с разных точек зрения. Теперь перейдем к рассмотрению того, что скрывается за словоформой «масть».

До т.н. «сучьих войн», о которых можно найти в Интернете достаточно много не всегда адекватной, даже мифической, информации, вместо словоформы «**масть**» употреблялись две лексические единицы – «**шерсть**» и «**цвет**», которые сами по себе были концептами. «**Шерсть**» употреблялась преимущественно по отношению к лицам, формирующим уголовный дискурс, «**цвет**» – по отношению ко внешним обстоятельствам, влияющим на жизнь и судьбу лиц, формирующих уголовный дискурс⁴¹.

В представленной статье автор оставит старое разделение на «шерсть» и «цвет» как один из элементов специфического прецедентного кода, для большей прозрачности в синхронии вводя в названия подразделов элемент «масть».

2. «Масть» как «цвет» – внешняя среда, оказывающая влияние на лицо, формирующее уголовный дискурс. В данной части статьи под *внешней средой* подразумеваются *места лишения свободы* как сумма внешних обстоятельств, оказывающих влияние на жизнь индивида. На использование уголовного дискурса в местах лишения свободы оказывает влияние множество факторов, и можно бы было полагать, что основными будут коммуникативная ситуация и личность говорящего, однако это не совсем так. В данной связи необходимо, в первую очередь, упомянуть о **режиме** в местах лишения свободы, который оказывает первоочередное влияние не только на личность осужденного и языковые средства выражения в его коммуникации, но и на уголовный дискурс в целом в местах лишения свободы. Согласно Уголовно-исполнительному кодексу РФ (УИК РФ) от 08.01.1997 № 1 Ф-3, Раздел IV. «Исполнение наказания в виде лишения свободы», Глава 11. «Общие положения исполнения наказания в виде лишения свободы», Статья 74. *Виды исправительных учреждений*, места лишения свободы можно разделить на **исправительные колонии, воспитательные колонии, тюрьмы, лечебные исправительные учреждения**. Кроме того, существуют также следственные изоляторы и камеры предварительного заключения. Сразу же следует оговориться, что согласно правовым нормам РФ в одной и той же колонии или тюрьме может существовать несколько режимов в зависимости от тяжести совершенных преступлений и способов поведения осужденного или подсудимого. Понятие режимов, а также мест лишения свободы вообще, лица, формирующие уголовный дискурс, упрощают до крылатого выражения «*Не важно, сколько сидеть, важно, как сидеть*».

Понимание **режимов** в местах лишения свободы можно значительно упростить, воспользовавшись мнением самих заключенных по данному вопросу:

«Тюрьмой в наше время называется учреждение, где люди – заключенные – содержатся в отдельных камерах без возможности свободного перемещения и общения (в отличие от лагеря, где живут в общих бараках и более или менее свободно по зоне перемещаются)» (Лозовский, Тюремные режимы. Крытки. Централы).

Из вышеуказанного утверждения человека, просидевшего 11 лет, можно сделать вывод, что «сидеть» в **тюрьме** и в **лагере** (т.е. колонии согласно приведенной выше статье 74 УИК РФ и зоне, согласно приводимым далее цитатам – в настоящее время мы можем рассматривать лагерь, зону и колонию как то же самое явление) – совсем не одно и то же. Для большинства людей, не сотрудников правоохранительных органов и не отбывающих наказания в местах лишения свободы, понимание может значительно упростить использование таких лексических единиц как:

«крытка» или «закрытка»

«(...) Это так называемый „**крытый**” (**закрытый**) режим, когда человека держат в тюрьме в качестве наказания. Это может происходить изначально по приговору суда в случае особо тяжких преступлений или же в процессе отсидки, когда за нарушения режима меняют режим на более жесткий (а это фактически самый жесткий - и жестокий из них). Обычно его «назначают» на определенный срок – от года до пяти. Тюрьмы, где содержатся „крытники”, часто называются **централами**... (Там же).

41 Это были времена системного перехода от дореволюционного уголовного дискурса к «асимметрии» кода дискурса «братства». В данной статье скажем лишь, что «шерсть» и «цвет» вышли из активного словоупотребления как концепты вместе с заменой «толковища» «сходкой» и введением «общака» в современном виде; они релевантны в настоящий момент лишь для первой группы лиц, формирующих уголовный дискурс, названных выше «активные носители нормы». Сразу же оговоримся, что это тема иной статьи

Нет оснований не верить В. Лозовскому, поскольку название режима «**крытка**» или «**закрытка**» как 'закрытая тюрьма' в том же значении и сути, т.е. согласно УИК РФ «**особый**» режим, встречается у Жака Росси (Росси 1991, ч.1. с. 124), однако у Д. С. Балдаева соответствует «**усиленному**» режиму (Балдаев 1997, т. 1, с. 143). Сами лица, пребывающие в местах лишения свободы, часто употребляют антонимическую пару «**крытая**» - «**мытая**» по отношению как к тюрьме, так и колонии (зоне, лагерю), т.к. «*на крытой амнистия не положена*». При данном виде режима тюрьма в большинстве случаев будет считаться «**красной**», по «цвету», но заключенные («арестанты») будут «**черными**».

Теперь необходимо показать, что вкладывают сами заключенные в понятия «**черной**» и «**красной**» масти по отношению к местам лишения свободы. Приведем следующую цитату:

«(...) По зековской терминологии они⁴² бывают „**черными**” и „**красными**”. Это показывает то, чьи понятия преобладают – ментовские или воровские. Так же делят и зоны. Обычно сейчас **черные тюрьмы** находятся в больших городах, где сильно движение братвы. (...) Что касается **красных** – чисто красных, то хорошего там тоже мало. Краснота может проявляться по разному. Возможен вариант, когда это проявляется в дотошном, до мелочей соблюдении режима согласно исправительно-трудового кодекса и всяческих внутренних приказов и инструкций колонии (...). Т.е. все делается вроде бы как по закону, но с такой нечеловеческой методичностью, что явно напоминает издевательство и не дает эску ни на секунду расслабиться (...). Такого рода красные зоны часто служат местом, куда преднамеренно свозятся черные авторитеты, рьяные поборники воровских традиций с целью „перевоспитания” – т.е. ломки. Малейшее неповиновение, отказ от работы тут же наказываются – взыскания идут по нарастающей, все строго в соответствии с кодексом. Замечание, выговор (их можно и перепрыгнуть), ШИЗО, ПКТ, крытая, суд за злостное неподчинение режиму содержания – новый срок и более суровый режим (...). Никакой связи практически между камерами нет. Конвои, выводы – строго по уставу..... В большинстве же тюрем и зон – всего помаленьку. Динамическое равновесие сил разного **цвета**. Нужно сказать, что крайние проявления того или иного „**цвета**” – вещь, как правило, непостоянная и неестественная для системы (...). Чтобы картина с цветами была более или менее полной, следует вспомнить еще одну масть - “**шерстяные**”. Шерстью на фене зовутся ссучившиеся блатные..По сути, если на зоне правит **шерсть**, то это одна из разновидностей **красной масти**, так как суки специально культивируются операми и при их помощи приходят к власти на зоне, творя беспредел по отношению к правильным пацанам и мужикам. Самый тяжелый и бесчеловечный вариант - когда представители закона творят беззаконие чужими руками. В таком случае зону зовут **шерстяной**...» (Лозовский, Цвета тюрем и зон. Черные тюрьмы и зоны).

Из приведенной цитаты следует, что места лишения свободы «по масти» можно разделить еще на три вида:

«**черная тюрьма**», «**черный лагерь**», «**черная зона**» – со времен прекращения «сучьих войн» и хрущевской «оттепели» наиболее овеянный мифами вид мест лишения свободы. Нет противостояния, кроме официального, между заключенными и администрацией, и лучше всего это передало бы следующее крылатое выражение: «*там феня – государственный язык, там все живут по воровским талмудам, там каждый это знает и привык...*». Заключенные также «черные» по «масти», т. е. принимают «идеологию закона» (братства). Такие места лишения свободы напоминают т.н. «**царские тюрьмы**», где весь уклад жизни основывался, как ни странно, на сохранении баланса и видимом взаимном уважении. Выражается это в следующих аспектах: возможность полуофициального распития алкоголя, передача наркотиков («грев»), сравнительная редкость «петушения» («отряды» в лагерях могут обслуживать проститутки, в тюрьмах – впускаться), отсутствие ценза по «дачкам» (передачам), возможность выхода «авторитетов» на одну ночь «под честное слово», организация «банкетов»⁴³, налаженная система передачи «маляв», «ксив» и «прогонов», использование «ног»⁴⁴ и т.д.

«**красная тюрьма**», «**красный лагерь**», «**красная зона**» – нет отклонений от Уголовно-исполнительного кодекса РФ, редкое использование «коней»⁴⁵ и «ног»: по отношению к такой тюрьме или лагерю заключенные используют выражение «*Заправляет Хозяин*» (начальник ИТК или

42 Исправительные учреждения

43 Вспомним знаменитый «банкет в Бутырке», организованный Сергеем Липчанским (Сибиряк) в 1994, совместная операция РУОПа, ФСК и СК МВД по проникновению в СИЗО № 48/2 ГУВД г. Москвы

44 «Ноги» – надзиратели или «баландеры», заключенные, разносящие пищу; «ксивы», «малявы», «прогоны», «постановочные письма» – жанровые виды переписки заключенных

45 Крепкие нитки или лески для передачи сообщений между камерами

тюрьмы). Наличие истинно «черной масти» среди заключенных в такой тюрьме может привести к явлению, называемому «отрицалово» – противостояние заключенных и администрации, которое часто выливается в «разморозку» – открытый бунт, или в еще более радикальные индивидуальные формы протеста, вынужденные ситуацией, – «отморозков». Этот термин восходит к «ушедшим в лед»⁴⁶, «отмороженным сердцем». Их преступления, ненависть ко всему живому, сродни явлению «абречества» на Кавказе, до сих пор вызывают содрогание у современных рецидивистов, а память о них привела к чисто пейоративному употреблению и тенденции избегания лексической единицы «отморозок» в уголовном дискурсе по отношению к «порядочным арестантам».

«шерстяная масть» – автор представленной статьи в силу ограниченных языковых компетенций сомневается, возможно ли использование выражений «шерстяная тюрьма», «шерстяная зона». Сами заключенные употребляют следующее выражение: «*Правит Кум, Хозяин спит*» – «перевоспитанием» руководит заместитель начальника по воспитательной работе, начальник ИТК или тюрьмы официально может быть не в курсе. Следует заметить, что в таких исправительных учреждениях «каждое действие рождает противодействие, а за каждую уступку надо платить», достигается достаточно аморфный баланс, для определенной группы заключенных возможны еще большие «послабления», чем в «черных тюрьмах и зонах».

Ярким примером «*шерстяной масти*» могут служить однако не зоны, а так называемые СИЗО (следственные изоляторы) и КПЗ (камеры предварительного заключения). Согласно Уголовно-исполнительному кодексу РФ (УИК РФ) с позднейшими поправками, следственные изоляторы выполняют функции исправительных учреждений в отношении осужденных, оставленных для выполнения работ по хозяйственному обслуживанию, т.е. сотрудничающих с администрацией, или ждущих приговора суда. Находящиеся там заключенные еще не являются в основной своей массе осужденными, срок их отбывания приговора в местах лишения свободы не установлен, перед ними неизвестность и соблазн уменьшить срок заключения в тот или иной способ, а самое главное – они находятся в стадии т.н. «оперативной разработки», т.е. к ним применяются всевозможные способы «оперативного воздействия». Одним из наиболее известных способов «оперативного воздействия» является т.н. «пресс-хата». Интересно объяснение «пресс-хаты» («пресс-камеры») у Д. С. Балдаева, где также встречаются такие лексические единицы как «пресс елецкий», «пресс-зона», «пресс-зона малая» (См. Балдаев 1997, с.348) – «...создание невыносимых условий существования...», правда не выясняется, каких. Далее, в словарной статье «*прессовщик*», можно найти описание этого «создания невыносимых условий существования». Д.С. Балдаев, проработавший, по его собственным словам, 33 года в ИТУ, характеризует «прессовщика» как: «*специальный палач-эзекутор и истязатель ИТУ ... на обильном питании из чужих передач и посылок, поощряемый спиртным... в обязанности которого входит ... избивать, насилловать, ломать духовно и физически воров в законе, воров-рецидивистов, ... насилловавших малолетних, несовершеннолетних детей и женщин... с целью прекращения их уголовных преступлений и в дальнейшем жить трудовой жизнью*».

Единственное, что вызывает удивление в приведенной выше цитате – у «прессовщика» есть цель, перевоспитание воров-рецидивистов и насильников малолетних, таким необычным способом. Странно также, что воры-рецидивисты, «крадуны», поставлены в один ряд с насильниками детей⁴⁷. Можно только выразить сомнение в том, что вряд ли после изнасилования насильник перестанет насилловать, а вор-рецидивист – красть, но это вопрос к психиатру. В представленной статье не утверждается, что «пресс-хаты» мы не встретим в зоне (лагере, ИТК), но их наибольшая результативность для правоохранительных органов проявляется именно на стадии следствия. Заметим однако, что официально они не существуют – как уже говорилось, «*Правит Кум, Хозяин спит*», но во многих местах лишения свободы их существование по понятным причинам активно «приветствуется». Именно поэтому яркий концепт уголовного дискурса дореволюционной России – «*шерсть*» – вышел из употребления, поскольку его использование практически в любом контексте по отношению к «порядочному», «честному арестанту», будет воспринято как смертельное оскорбление, как и определение «отморозок». Даже теоретически ошибкой бы было соотнесение СИЗО и КПЗ с каким-либо видом режима, поскольку в УИК РФ ничего об этом не сказано, соотне-

46 О них можно прочитать у Солженицына в «Архипелаг Гулаг». Они убивали всех без исключения. Живыми их не брали. Одним из ярких примеров в современности может быть Сергей Мадуев (Червонец), «вор вне закона».

47 Автора статьи всегда интересовало, кто снялся рядом с Д.С. Балдаевым и не подставлена ли вместо него фотография законника Тайванчика. После цитирования словарной статьи «*прессовщик*» приходит понимание, хотя это понимание не умаляет заслуг Д.С. Балдаева как исследователя. <http://www.peterlife.ru/st%20petersburg/tattoo/>

сение возможно лишь с «мастью» тюрьмы (*черная, красная, шерстяная*) или типом подследственного, находящегося в оперативной разработке. Именно в этом выражается атрибутивность и неразложимость синтагмы – употребление лексических единиц «тюрьма» или «лагерь» без прилагательных не несут в себе яркой эмоциональной и информативной нагрузки.

На основе всего вышеизложенного можно сделать вывод, что «масть» как «цвет» по отношению к окружающей заключенного среде имеет **четыре формы выражения** в дискурсе, которые являются центрами концептосфер, различным образом выражаются в языке и даже жанрах тюремной письменности. Кроме того, одной из самых распространенных в среде заключенных татуировок является **точка в квадрате из четырех точек**. Можно предположить, что эти четыре точки выражают «четыре масти» как «четыре цвета», «четыре стихии», а точка посередине – «масть арестанта», в соединении – его «счастье и судьбу». К сожалению, подобные утверждения возможны лишь на основе приведенного выше анализа⁴⁸.

3. «Масть арестанта» – применение неразложимости синтагмы и атрибутивности по отношению к лицам, формирующим уголовный дискурс. Если в местах лишения свободы основным внешним фактором, оказывающим влияние на поведение заключенного и на его коммуникацию, является режим, выраженный четырьмя «мастями» (в дореволюционном дискурсе – «цвет»), то на свободе лицо, формирующее уголовный дискурс, является с точки зрения закона и презумпции невиновности правопорядочным гражданином и его вину необходимо доказать. Существует мнение, что в СССР гражданин мог быть осужден только за принадлежность к «ворам в законе», что описано у А. В. Кучинского в «Тюремная энциклопедия – Короли и пешки» (См. Кучинский). Можно соглашаться или не соглашаться с данным утверждением, но в настоящий момент оно нерелевантно в связи с изменением законодательства. Теперь перейдем к рассмотрению следующей цитаты:

«В общем рассмотрении в тюрьме есть два типа арестантов: 1. люди, живущие „воровской” жизнью, по „понятиям” – они себя зачастую называют **босота, бродяги, братва** (...), в терминологии „ментов” – профессиональные преступники (....) 2. „случайно” попавшие в застенки – т.е. совершившие преступления на бытовой почве, по пьянке, глупости, неосторожности, жадности и т.п.(...). Позже, в лагерях, они составляют основную массу касты „**мужиков**” в отличие от „**блатных**”, пришедших из первой группы. В дальнейшем я так и буду их называть – **блатные и мужики**, хотя это термин скорее лагерный – в тюрьмах им практически не пользуются. Здесь больше делят на „**нормальных пацанов**” и **остальных** (шушара, пассажиры, например) (...) (Лозовский, Масти. Блатные и мужики. Советы новичкам)».

В. Лозовский, для определения лиц, совершивших преступления и осужденных, употребляет название «арестант». Такое же название он употребляет для лиц, находящихся под следствием и взятых под стражу, но пока не осужденных. Из этого можно сделать вывод, что «арестант» – название слишком общее и непостоянное, поскольку не подходит для определения лиц, пребывающих на свободе. Кроме того, в авторском дискурсе В. Лозовского виден некоторый релятивизм, т.е. в лагерях – две «масти» – «блатные» и «мужики», а в тюрьме – тоже две, но «нормальные пацаны» и «остальные». Уже из этого видно, что деление по «масти» может измениться при переводе из одного места заключения в другое, по «этапу». В этом тоже выражена «судьба и счастье» – «куда этап завез(дет)». Рассмотрим следующую цитату:

«(...) В СИЗО выраженного деления на масти нет – есть **порядочные**⁴⁹ арестанты и **остальные**. К последним относятся обиженные и опущенные, чушки (не следящие за собой), крысы, уличенные в стукачестве. **Порядочные арестанты** делятся на **братву и мужиков**, но это разделение обычно происходит уже на зоне – в тюрьме на этом внимание акцентируется мало. По внешнему виду можно отличить разве что чушков из-за их неопрятного вида (...) (Лозовский, Смотрящие. Крысы. Масти в СИЗО).

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что лиц, находящихся в местах лишения свободы, можно разделить на **три основные категории**:

Люди, живущие «по воровским понятиям» на свободе и в местах лишения свободы.

«Порядочные» («честные», «правильные») арестанты, они же «мужики» – люди, усвоившие правила мест лишения свободы, но на свободе «по понятиям» не живущие – основная пассивная масса заключенных.

48 Источники по уголовному дискурсу обходят тему этой татуировки молчанием. Автор статьи заявляет, что в местах лишения свободы или судим не был, ни от кого эту информацию не получал и к этому выводу пришел сам, поскольку так следует из представленного анализа.

49 Также употребляется «честные» и «правильные»

«Изгой» – сотрудничающие с администрацией («суки») или «опущенные», в категорию которых входят как «петухи» (используемые сексуально), так и «шныри» (прислуга).

Однако вряд ли данный вывод будет адекватен реальности. Ранее рассматривалась лексическая единица «**прессовщик**». Из рассмотрения следует, что в «черной зоне» «прессовщик» долго не продержится, в «красной» – минимум сохранит свои позиции, а в «шерстяной масти» может быть авторитетом или даже называться «вором в законе», но не «**законником**», поскольку «законник» – «**вор черной масти**», член «закона». На этой стадии уже происходит логическая нестыковка представленного деления по «масти». Далее В. Лозовский выделяет на свободе четыре «масти»:

«(...) „По жизни” (на свободе и в местах лишения свободы) есть 4 основных масти – братва (босота, шпана), мужики, черти и петухи. Если отнести себя к первой – надо обосновать (жить воровской жизнью). Ко второй – принимается „по умолчанию” – можно не обосновывать. Но в таком случае, если ты это признал, то значит признал их правила игры. А по их правилам мужик не может на равных разговаривать с пацаном. Поэтому ты заведомо проиграл (...)» (Лозовский, Правила игры).

Теперь рассмотрим неадекватность представленного деления по «масти» некоторым фактам – из представленного отрывка следует, что «пацан» или «шпана» – высшая ступень воровской иерархии. Невозможно, чтобы В. Лозовский после 11 лет отсидки так обратился к «законнику». Если взглянуть на диахронию, то, например, «шерсть» – категория заключенных, вообще людей. «*Вновь поступающие этапы местное начальство обычно безошибочно разделяет по шерстям – отдельно воров в законе, отдельно сук, шпану, работяг и всякую там шебду-ебду*» (Росси 1991, ч.2: 455). Из этой цитаты видно, что «шпана» и «воры» – две разные «масти». Почему «шерсть» вышло из употребления, было объяснено ранее тенденцией избегания. Если взять за ориентир польскую этимологию происхождения «закон», то «шпана» – в лучшем случае соответствие «жигана» (польское „szpan” значит «бравура»), а «пацан» – соответствие «жорику», т.е. ‘младшему подельнику’. Автору статьи известно обращение «Привет, пацаны-мужики», но вряд ли его можно использовать по отношению к «законникам».

Если говорить о словоформе «масть» в диахроническом аспекте по отношению к разным категориям заключенных, то следует рассмотреть следующую цитату:

«**Масть** – общественная прослойка в тюремно-лагерном мире... наивысшее место занимают **цветные**⁵⁰, затем **полуцветные** (сука, приклатненный) и разные группировки (**красная шапочка, махновцы, пивоваровцы, упоровцы** и пр.) (...) Среди **цветных**, некоторые уголовные специальности автоматически определяют социальное положение: **взломщик несгораемых сейфов** занимает наивысшее место, а **карманщик** – относительно низкое. Последовательность дальнейших ступеней менее четка: шакалы, огни, шпана, шалман, индия, шебла-ебла, доходиловка и пр. (...) **Место мужика** в этой иерархии зависит от его личных качеств и от степени усвоения им правил тюремно-лагерной жизни. **Иной мужик занимает довольно высокое место** (...)» (Росси 1991, ч.1, с. 215).

Уже на основании этой цитаты видно, что «шпана» идет за «огнями» и «шакалами» (в дореволюционной России эти «масти» иерархически шли за «иванами» и «храпами»), а не сразу за «законниками», как показано в делении согласно В. Лозовскому. Далее упоминается, что последовательность следующих ступеней менее четка, а «карманщик» занимает относительно низкое место. Подобное деление на «масти» отражало иерархию дореволюционной России, период до «сучьих войн», а в СССР «*взломщику несгораемых сейфов*» делать было нечего, проще было «взять инкассатора», приговор все равно был от 10 лет и выше, т.е. умение было ненужным, а потребность в таких «авторитетах» отпадала. Нужны были другие формы организации преступной деятельности. И в этой связи проявляется идеология «черного движения» – «*иной мужик занимает довольно высокое место*», т.е. профессиональным преступником можно стать уже в тюрьме или лагере/зоне, и подниматься все выше, «ставить авторитет». Словоформа «масть» как соответствие «шерсти» по отношению к социальному статусу преступника теряет свое значение и выходит из употребления, как и такие «масти», как «киван» и «полтораивана» в связи с отсутствием возможности свободного выезда из СССР. Негативную коннотацию получает такая «масть», как «урка». Почему-то принято соотносить «урку» с «жиганом», расшифровывая внутреннюю форму как «**уральский каторжник**». Это, конечно, логично, но вряд ли до конца правильно. «Урка» восходит к «Urchsel» из идиш и соответствует польскому «swaniak», английскому «wise guu» для определения члена «Син-

50 В настоящее время используется как название сотрудников правоохранительных органов, тогда – блатные

диката»⁵¹, и более соответствует «**бывалому жулику**» и «**козырному фраеру**». Но не соответствует до конца, поскольку «урка» всегда «красной масти», таков его кодекс, о чем будет сказано далее.

«Мастей» в дореволюционном уголовном дискурсе были десятки, при определении «масти» принималась во внимание не только «воровская специализация», но также и этническое происхождение, которое приносило свою понятийную сферу, свой «кодекс чести» и свою терминологию. К сожалению, письменная традиция до наших дней сохранилась только в словарях и литературных произведениях. Хотя есть одна категория лиц, которая могла бы ответить на все эти вопросы, но никогда не ответит – «законники», неправильно называемые «ворами в законе», хотя название этимологически вплотную приближается к прототипу. В данной связи необходимо привести следующую цитату:

«(...) Прежде всего хочу отметить, что **законники** никогда не употребляют термин «**вор в законе**». «**Вор в законе**» – это **милицейское определение**. Общаясь с ними, я не слышал, чтобы кто-то из них называл кого-либо так. Обычно это было обращение «**вор**», «**жулик**» или в лучшем случае «**законник**». Но сочетания «вор в законе» не было никогда (...) Я сделал для себя очень много открытий в отношении психологии воров, их понятий, законов, традиций и правил, которых они придерживаются, жизни, которую они ведут. Эти высказывания **Дато**, а позже и **Петрухи**⁵², совпадали со многим, изложенным в книгах этой тематики, но кое-что существенным образом отличалось (...) следующим открытием было то, что законники практически **очень хорошо знают свою историю** – историю появления воров и их традиций. Но вместе с тем на мой вопрос, когда же они, законники, возникли, **никто конкретной даты назвать не мог** (...) Примерно можно сказать, что законники возникли в конце тридцатых годов, и появились они от тогдашних представителей преступного мира, называвшихся в то время **паханами**. Паханы, в свою очередь, произошли от **жиганов** (...)» (Карышев 2005, с. 456-458).

Если попытаться ответить на вопрос, кого номинируют единицы «паханы» и «жиганы», то можно получить интересную интерпретацию данного высказывания – «законники» появились от «**отцов**», которые произошли от «**молодых вожаков**», т.е. «законники» ответили на вопрос, но по-своему. Можно предположить, что в начале двадцатых годов прошлого столетия в связи со сменой экономических и правовых внешних факторов (государственное устройство, а также роль бывших «политических» и «бродяг» в ВЧК, введение обязательных паспортов в начале 30-х) постепенно происходит идеологический переворот в преступной среде, когда на смену «братству», если принять этимологию «закон» – от польского «zakon», орден⁵³, приходит новое сообщество автономных одиночек-профессионалов, лучше приспособленных к новой действительности. Если принять на веру подобную гипотезу, то образ Остапа Бендера и его «честные способы отъема денег», неуважение к «гопникам», «читать закон», «легализация конторы», а также проблема «что делать с миллионом в Советском государстве» приобретают совсем иное значение. Но это только предположения.

Если рассматривать «масть» согласно более ранним источникам, то следует заметить, что в 19-м столетии роль «Белого Лебедя»⁵⁴ играл столичный «Тюремный (Литовский) замок». Так же, как и в современных российских тюрьмах, в этой тюрьме имелось несколько видов режима в зависимости от тяжести совершенных преступлений:

«Отделения отличаются по воротникам: **татевное** отделение – **черный** воротник. По этому случаю татевных называют «егерями» По подозрению в воровстве – **синий**, по воровству – **желтый**. Первые зовут «гарнизонам», последних – «уланами». Первое частное отделение, куда по преимуществу забирают беспаспортных...носит **красные** воротники. Второе частное отделение – **малиновый** воротник, известно под именем «**старого благородного**», называют его также «**бесхлопотным**». Сидят там иностранцы, купцы, мещане, а даже крестьяне случаются; но попасть на это отделение преимущественно можно **только по протекции**, потому что **со второго частного не гоняют ни на какую работу и позволяют ходить в собственном вольном платье**. Бродяжное – воротник **зеленый** (...) Подсудимое отделение – **серый**; прозывается, по той же рукописи⁵⁵ «**хамовым отродьем**», потому что из этого отделения **назначаются люди в прислугу** на благородное и

51 Незнание реалий часто приводит к тому, что «правила» «Коза Ностры» Энтони Торрио и Аля Капоне в Атлантик-Сити 1929 года путают с «правилами» «Синдиката» Сальваторе Луканиа (Лаки Лючано) из Нью-Йорка 1935 года

52 Законники Дато Кутаисский и Петруха (Петр Козлов)

53 По-польски zakonnik – «законник», «член ордена, братства»

54 Легендарная «крытка», Соликамская ИТК, университет воровских «понятий» в СССР

55 «Дом позора»

секретное отделения (...) **На благородном отделении – черные пиджаки с черным отложным воротником**; допускается также и собственный костюм ...)» (Крестовский 1990, т.1. с. 429).

Если учесть, что «воры» хорошо знают свою историю и много читают, можно высказать не только предположение о происхождении «черной масти», – в царской России тюремная одежда была серого цвета⁵⁶, но также попытаться объяснить популярность «малиновых пиджаков» в начале девяностых, до того, как они подешевели и стали общедоступными. Происхождение же «красной масти», как кажется, объяснять не надо – в СССР цвет власти⁵⁷. Но это лишь близкое прошлое. В своей знаменитой статье «Западноевропейские элементы русского воровского арга» Б. А. Ларин почти вплотную подходит к разгадке. Рассмотрим следующую цитату:

«...Более трудный случай: русск. вор. **галах 'босяк'** имеет соответствие в немецком современном воровском арга *gallach* 'поп, священник, проповедник' (Kluge, Rotwelsch, 320, 397 и др.). Совпадает только знак слова, значения расходятся. Ни в русском, ни в немецком, **слова эти не разложимы и не сводимы**. Гебраист находит источник этого слова в древнееврейском [6], оно значит там **'бритый'**, оно там ясно морфологизуется. Первая трудность – в расхождении значений. Историко-сравнительное разыскание ее устраняет. Полная коллекция исторических материалов по Rotwelsch'у позволяет проследить это слово шаг за шагом от современности до XV в. Впервые в Basler Beitrügnisse der Gylger 1450 г. встречаем следующее описание *die Galatten* (перевожу текст из Kluge, Rw. s. 14): „Есть еще некоторые среди них, что учились немного, но не были посвящены, однако утверждают, что они священники, и выбривают себе тонзуру, как священники, и бродят туда и сюда по стране, говоря, что они возвращаются из Рима домой, а то и еще откуда-нибудь, и будто бы их ограбили. Ходят они с книгой в руках, словно бы они молятся в положенное время, а когда им подают милостыню, то они обещают прочитать евангелие Иоанна или другую молитву, и так обманывают людей. Эти называются галатами”. Фонетическое несовпадение (т на конце вм. х) объясняется здесь недослышкой, неточностью почтенного автора, этой книги. Неточность эта (подсказанная, вероятно, более знакомым библейским названием) держится некоторое время в немецких источниках (напр. в *Chronik des Matthias von Kemnat* 1475 г.). Но уже в *Liber Vagatorum* 1510 г. (замечательном и ценнейшем источнике) читаем: "ein Galch" [7]. Дальше встречаем *Galch*, *Galle* (Kl. Rw., s. 54, 76, 92, 115, 136) и, наконец, начиная с *Basler Glossar* 1733 г. - *galach* (Kl., s. 200, 228, 254, 320, 397): Старонемецкие источники вполне объясняют переход значения от 'бритый' к 'священник' и вместе с тем дают указание, что **в более старом немецком воровском арге это слово обозначало категорию бродяг, откуда только и могло возникнуть особое значение слова галах в русском арге 'босяк'**. Для окончательного удовлетворения лингвистов я приведу еще и семантическую параллель из старо французского арга: *ras* (et *راس*) - *pretre*, c'est-à-dire *расé*, son visage étant *расé*... cf. anc. fr. *расure* - *tonsure* (L. Sainéan. *L'Argot ancien*, p. 78). Вне всяких сомнений, носящих тонзуру католических священников в средние века арготирующие называли „бритыми”. В виду прозрачности этого эпитета он был „закрыт” **древнееврейским словом.**» (Ларин 1931, с. 113-130).

К сожалению, Б. А. Ларин остановился на древнееврейском слове и дальше не описал этимологию рассматриваемой лексической единицы, поскольку исследовал этимологию лексической единицы «галах», а не «масть», да и о «красном цвете» плохое написать не мог – это ведь «цвет крови, пролитой за счастье трудового народа». В своей статье Б. А. Ларин ссылается на «Rotwelsch», т.е. соответствие русской «фени». Однако не проясняется внутренняя форма – «got» неоспоримо значит по-немецки 'красный', но в неразложимости синтагмы и в данной конкретной атрибуции возводится к *Rota/Rotatuere*⁵⁸ – в русском соответствии «**люмпены**» (См. Duden) с пометкой «устаревшее», этимологически – из латыни. Кроме того, проверка, например в англоязычной Википедии, словарной статьи «*mesirah*», т.е. более жесткого кодекса молчания, чем позднейшая сицилийская «омерта», поскольку всегда, везде и неумолимо нарушение заканчивалось приговором «**Динтойре**»⁵⁹, дает ссылку на работу Альфреда С. Козна, в которой «*halacha*» описывается как противопоставление «*mesirah*», а «**мусор**» (*mossur*) – тот, кто помогает властям забирать деньги у брата-еврея. Суммируя, можно сделать предположение, что «галах» – это соответствие «гоя-

56 В настоящее время основную пассивную массу «мужиков» иногда называют «серыми»

57 У Солженицына в «Архипелаг ГУЛАГ» «красными» названы «стольпинские вагоны»

58 В «Золотом теленке» Ильфа и Петрова встречается обращение Остапа Бендера «Золотая рота», адресованное Паниковскому с Балагановым. Та же лексическая единица встречается у Крестовского, см. Крестовский 1990, где так названа легендарная группа, состоящая из бывших полицейских, вымогающая «процент» с «дела» у петербургских «хороводов».

59 Имеются в виду оба «Судилища Торь», «суд с участием раввина» и «воровское судилище», на котором участие раввина не всегда было обязательным.

босяка», которого в случае необходимости можно сдать властям, чтобы спасти от репрессий свою общину. (См. Cohen 1984). Именно в «галахе» лежит одна из основных причин «сучьих войн» – старая понятийная сфера уголовного дискурса, «кодекс чести» т.н. «**польских воров**» и «иванов», а также последовавших за ними «**автоматчиков**» («Красных Шапочек»), предусматривала сотрудничество с администрацией, поскольку и администрация была другая. Схема подобного сотрудничества была уже показана.

Предположение о том, что «черная масть» в уголовном дискурсе современной России может иметь какое-либо отношение к сожженному во время Февральской революции Тюремному (Литовскому) замку может показаться абсурдным. Однако рассмотрим следующую цитату: «**Благородный воровской мир** или **старый благородный воровской мир** – мир настоящих воров. Множество легенд рассказывает о героике старого благородного воровского мира, существовавшего в царской России и до 30-х гг. XX в. Уголовники так же тоскуют по нему, как работник госбезопасности по «героике» чекистского самоуправления первых годов советской власти» (Росси 1991, ч.1. с. 31). Кроме того, в подтверждение выдвинутого тезиса обратимся к следующей цитате: «**Воровское слово** – по преданию, настоящий вор всегда держит слово. **Легенда гласит**, что в царское время многие начальники тюрем, не колеблясь, отпускали самого матерого вора, если тот дал слово, что вернется (правда, воры считают, что сдержать слово только тогда обязательно, когда его даешь другому вору)» (Росси 1991, ч.1. с. 60). В данной связи нерелевантно, в действительности ли начальник тюрьмы отпускал под честное слово уголовников или нет, важна легенда (предание), т.е. существование определенного стереотипа в массовом сознании⁶⁰. Теперь рассмотрим следующий пример: «**давать честное слово и не марать честь хоровада**» (Крестовский 1990, т.1. с. 103). Эта цитата показывает, что в царской России деклассированные элементы могли также клясться «**честью шайки**». Какая это была честь и как она соотносилась с основными библейскими заповедями – это вопрос иной статьи, важен сам факт существования чего-то подобного.

Кроме того, следует также упомянуть о роли чтения в жизни лиц, пребывающих в местах лишения свободы. В настоящее время в каждой тюрьме или ИТК должна быть библиотека. Даже в царской России, где книг в тюрьме не полагалось, все равно заключенные читали. Рассмотрим следующую цитату:

«Книжками снабжает их тюремный священник; но «божественные», если и читают арестанты, то больше под праздник, а в мирские дни предпочитают чтение «с воли» (...) и тут есть всякая книжка: и историческая, и номер старого журнала, и путешествие, и роман, какой попадется (...) Иногда очень уж занятную книжку целая камера, как один человек, слушает, никто слова стороннего не шепнет, никто не спит, никто даже в кости не играет, а об картах на эту пору и помину нет» (Крестовский 1990, т.1. с. 432). Далее рассказывается о предпочтениях относительно стихов, как правило сентиментальных, и о случаях, когда заключенные цитировали иногда в прозе целые отрывки «Мертвого дома» Достоевского – вспомним, что речь идет о девятнадцатом веке, отсутствии тюремной библиотеки и высоком уровне неграмотности среди простого населения.

Странное, на первый взгляд, предположение о влиянии старой понятийной сферы на современный уголовный дискурс может быть подтверждено рядом иных косвенных фактов, например символикой бубнового туза. Вспомним, что в приведенной выше цитате «желтый» был приписан вору в Литовском замке. Кроме того, «**бубновый туз в кандалах** – так, между прочим, мошенники называют приговоренных к ссылке в Сибирь и в каторгу. Мотивом этого юмористического прозвища послужил **желтый четырехугольник**, в виде бубнового туза, на спине суконной одежды **ссылно-каторжных арестантов**» (Крестовский 1990, т.1. с. 597).

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что желтый – цвет «вора» или «жигана»⁶¹. Теперь рассмотрим куплет вполне современной песни, относимой к разряду «шансон»:

«Дом казенный предо мной да тюрьма центральная....

...А под расстрельную статью ямы быстро роют

Что же не хватало мне, все теперь на месте

60 Чтобы узнать, что происходило на самом деле, достаточно почитать «Остров Сахалин» Чехова или «Мертвый дом» Достоевского, где описано, как и действительно ли арестанты «шли в отрыв» (в настоящее время основная масса употребляет «рывок»). См. также Крестовский 1991 «Сибирь-матушка» и «Сибирь-батюшка». Следует упомянуть также о том, что в «черной масти» «слово» дается «идее, выраженной в материальной форме братства», «слово вечно как судьба». В «красной масти» «слово» дается «людям», его можно «взять» обратно под влиянием «ситуации».

61 Жиган – сибирское название каторжника в 19-м веке, см. Крестовский 1990, хотя Фима Жиганец относит значение данной лексической единицы к «фартовым», что в синхронии синонимично.

Был туз бубновый на спине, а стал в ногах туз крести»⁶²

Следующим косвенным фактом, который мог бы свидетельствовать в пользу предположения о влиянии понятийной сферы времен царской России на современный уголовный дискурс могут также являться роль и функции **тюремного старосты** («*смотрящего*», «*положенца*», «*положенца-в-масти*»). Рассмотрим следующую цитату:

«Во внутреннем управлении арестантов **искони** ведется выборное начало. Большинство голосов на каждое отделение выбирается **староста**, а в каждой камере дневальный и поддневальный. На работу они не ходят, зато обязаны принимать на свое попечение «новичков», получают белье на всю камеру, ходят за хлебом, принимают со старостой **подавание**, каждый день подметают у себя пол, а по субботам моют его. Обязанность старосты довольно мудреная: он – судья и вершитель междоусобных недоразумений и споров, ответчик перед начальством за дух своего отделения и за разные происшествия, проступки и т.п. Ему нужно потрафлять и на начальство, и на арестантов, чтобы и те и другие были довольны, по пословице: «волки сыты, и овцы целы» (Крестовский 1990, т.1. стр. 431). Теперь рассмотрим описание ситуации, касающейся уже современности:

«Обычно **смотрящими** („**положенцами**” – т.е. теми, кто отвечает за „положение” – соблюдение понятийного порядка) камер становятся так сказать „по умолчанию” – т.е. это место занимает самый достойный – либо он сам начинает вести себя как лидер, либо его просят взять на себя это. Часто этим человеком становится назначенный перед уходом из камеры старым смотрящим. Все это происходит гладко, если нет других кандидатов. В противном случае дело может дойти до открытого конфликта, и, если никто не уступит, может произойти даже голосование среди братвы (...) Надо сказать, что **положенец** имеет не столько права, сколько обязанности – он отвечает, вплоть до своей жизни, за недопущение беспредела, правильное применение понятий, дороги, отношения с администрацией». (Лозовский, Ссмотрящие. Крысы.Масти в СИЗО).

На основании этих цитат можно сделать следующие выводы: как в царской России, так и в РФ староста – **положенец** является верховным лицом внутреннего самоуправления лиц, пребывающих в местах заключения, и отвечает за внутренний порядок, является руководящей прослойкой между заключенными и администрацией. Принцип выборности и назначения может быть сравнен только на основании приведенных цитат. Единственное, в чем наблюдается существенное различие – «**подавание**». В настоящее время вместо «подавания» имеется «**общак**». Еще у Жака Росси (См.: Росси 1991) подобной лексической единицы – **общак**, не встречается; Росси описывал систему СтаЛагов, у Балдаева, описывающего уголовный дискурс от шестидесятых годов 20-го века (См.: Балдаев 1997). Она появляется также в значении коллективной собственности, «**общаковая тумбочка**», но данной стадии исследования подобные различия нерелевантны, поскольку суть общей делимой старостой-положенцем собственности остается неизменной⁶³. Неизменным также остается факт, что в царской России заключенных кормили значительно лучше, чем в РФ и СССР (См.: Крестовский 1990). Хотя, если обратиться к поговорке «*Входящий не грусти. Выходящий, не радуйся*» в интерпретации Жака Росси⁶⁴, то «(...) в материальном отношении тюремная или лагерная жизнь не хуже колхозной (...)». Именно плохая кормежка и могла приводить к «беспределу», т.е. отбиранию собственности в период «сучьих войн» – в местах заключения считается, что «*карман дело святое*», т.е. нельзя ничего взять, не спросив. Но это частности. Основным является то, что «*смотрящий*»/ «*положенец*» – это не «*масть*», а функция, «*воровская должность*». В заключение остановимся на последней классификации по «*мастям*», в которой появляется достаточно много прилагательных, что наводит на определенные размышления:

«В тюрьмах, ИТК особого режима стали формироваться костяки воровских группировок, куда входили **авторитетные фраера**, возглавляемые ворами. **Фраера**, которые в период „сучьей” войны поддержали авторитетов и этим заслужили их доверие, стали основной опорой **паханов**. Следующей по авторитету группой являлись „**мужики**”, которые делились на подгруппы:

1. „**Хорошие парни**” – те, кто полностью признают понятия и воровские законы, но не заслужили права находиться в воровском сообществе(...) 2. „**Центровые** („**kozyрные**”, „**воровские**”) **мужики**” – осужденные, имеющие непосредственные контакты с авторитетами, соблюдающие „кодекс чести арестанта”. 3. „**Мужики**” – основная группа. Не нарушающие тюремных традиций и обычаев, одни по убеждению, другие из опасности возмездия. 4. „**Серые мужики**” – частично деградировавшие люди, не следящие за собой. Среди авторитетов они абсолютно не пользуются уважением, но и не преследуются. Третья категория – осужденные, преследуемые

62 М. Круг, М. Гулько «*Жупола*», Посвящение. Классик-Компани, 2002.

63 В. Лозовский «дубком» или «общаком» называет «общий стол»

64 См. Росси Жак ч.1. с. 68

авторитетами за нарушение традиций и обычаев. „Отверженные” или „гашеные”. К ним относятся провинившиеся **воры, фраера**⁶⁵ („суки отошедшие”), неплатежеспособные должники (фуфлыжники), „самозванцы”, уличенные в краже у товарищей („крысы”), сотрудничающие с администрацией (**стукачи**), скрытые гомосексуалисты и те, кто участвовал в секциях профилактики правонарушений („повязочники”). Последнюю ступень в этой иерархии занимают пассивные гомосексуалисты („обиженные”, „опущенные”)(...)» (Кучинский, Послевоенные годы.)

Трудно сказать, является ли данное деление на «масти» адекватным действительности, но в общественном сознании этот миф силен, о чем свидетельствует тот факт, что даже в Википедии, например, при поиске словарной статьи «Сучьи войны», данный автор без тени сомнения цитируется полностью, хотя он сам же и там же пишет «На самом деле все это было, конечно, не так».

Уже были рассмотрены несколько классификаций деления по «мастям» разных авторов, но все они отличаются между собой и трудно определить, какая классификация адекватна реальности. И речь не идет о диахронических изменениях, проблема может заключаться в подходе – все авторы упорно принимают за исходную точку анализа имя существительное и пытаются построить классификацию «по масти» согласно определенным критериям. У одних авторов «масть» «фраер» стоит сразу после «вора», у других «фраер» рассматривается наравне с «серым мужиком» и «лохом». Некоторые определяют «шпану» и «пацанов» на место «жуликов», у одного и того же автора «авторитетный фраер» и «фраер» находятся на разных концах «иерархической лестницы» (например, в поданой выше цитате). Это не удивительно. Часто даже «бывалые по масти жулики» не могут сразу наизусть «перепить все масти по ранжиру», и могут использовать т.н. «**воз**», подразумевающий «общее дело». И об этом, по понятным причинам, трудно найти упоминания.

Теперь рассмотрим смысл следующего выражения, кстати великолепно переводящегося с тем же смыслом и ритмом на язык «польских воров»: «Учился у «лучших», в «пристяжи не ходил», но за «возом» бегал» – «*Uczyłem się od najlepszych. W zaprzęgu nie chodziłem, ale za wozem biegałem*». Теперь понятийная интерпретация по «масти»:

«в центре – «центральной вор», пристяжь – «честный», «блатной», «бывалый», «фартовый», «козырный»» «жулик» (может быть несколько) и несколько «козырных» или «воровских» «мужиков», а за «возом» бегут «пацаны» или «шпана»

в центре – «центральной жулик бывалый», по бокам – в основном «воровские и козырные» мужики. За таким «возом» не побегут «пацаны» или «шпана». Это «молодая пристяжь». И в такой «пристяжи» «взапалло будет побежать козырному или бывалому жулику краями». Если «пойдя в другой пристяжи», т.е. участвуя в делах более «авторитетных пристяжей», «жулик пойдет на коронацию», то «поднимется» и его «пристяжь», и «пацаны со шпаной за возом побегут, а мужики поднимутся. Так было до конца восьмидесятых когда шансы братвы и воров уравнивал автомат».

Приведенная выше понятийная интерпретация была получена автором от лица, бывшего «по масти» «бывалым жуликом», но не «центровым», т.е. не имевшим собственной «пристяжи». Кроме того, к данной цитате следует также подойти критически – причина «уравнивания шанса» заключалась не в автомате, а в изменении общественного устройства⁶⁶. В данной цитате речь идет также о том, что данная иерархия, во-первых, формируется еще на свободе. Криминальные группы поделены на «пристяжи», в современном понимании «бригады» в составе ОПГ, отличаются лишь своей номинальной автономностью. С вышестоящей «пристяжью», «старшими», контакт в основном поддерживает «центральной жулик», при отсутствии «центрального жулика» это место может быть занято «центровым мужиком». «Пацаны» и «шпана», они же «жоррики», «жиганы-лимоны», – это младшие поделщики, в силу возраста или еще слабой квалификации не готовые занять достойное место в «пристяжи». Уже потом, в местах лишения свободы, подобный стаж в «пристяжи» определяет место в тюремно-лагерной иерархии. Приведенная выше понятийная ин-

65 Примеч.: автор представленной статьи лексическую единицу «фраер» также соотносит с «жиган», т.е. «фрей», «фартовый», не действующий в «хороводе», «кодлане», «катране» и т.д. сравним у Андрея Заря, «Седьмая ходка»// Реальный блатняк. TOB Golden Collection 2011: «...Седьмая ходка, захал **фраерок**, чичигагам, мадера, фикус, бляндербундер, а заварите-ка **бродяге чафирок**, привет кичман, салям сырой цугундер...»

66 Считается, что «спортсмены», т.е. молодежные криминальные формирования, как образец, – «люберецкие», «любера», состоящие в основной массе из несудимых спортсменов, возникли в восьмидесятых годах. В восьмидесятых годах возникло название, но само явление известно еще с шестидесятых годов, когда криминальные «пристяжи» принимали спортсменов с «мастью» «козырный» или «воровской мужик». Позже эти «мужики» сами стали известными «законниками» и просто «авторитетами», т.е. уважаемыми в определенных кругах людьми – О. Коротаяев, сам В. Иваньков, братья Квантришвили и т.д.

терпретация также объясняет, почему в местах лишения свободы «иной мужик занимает довольно высокое место» - за ним стоит «авторитет» его «пристяжи».

Выше в статье уже писалось, что в уголовном дискурсе «мастей» были десятки, и сейчас распутать этот диахронический клубок могут лишь «законники». Для построения собственного варианта раздела по «масти» попробуем начать с «законников» и применить атрибутивность в пред- и постпозиции при неразложимости синтагмы. Речь идет о том, что словоформы «вор», «жулик», «мужик» не несут релевантной и информативной нагрузки без определенных прилагательных или атрибутивных конструкций, состоящих из предлога и существительного.

Например, «**вор в короне**» – редкий случай, когда вор по состоянию здоровья может «завязать». А почему, например, не предположить, что «законники» тоже имеют «масти», и «в короне» (парящий орел с короной над головой, которого накалывают на груди, в отличие от карточных мастей внутри креста или подключичных звезд⁶⁷) атрибутивно показывает того законника, который имеет право «короновать»? Т.е. не «**на сходке**» (раньше «толковище»), а «**втроем**», по принципу «tres faciunt collegium»? Поскольку «законники» до сих пор функционируют по многовековым и проверенным принципам «Динтойре», надеяться на правдивое описание «понятий братства» не приходится, необходимо опираться лишь на определенные факты, а не на художественную литературу, хоть и правдивую во многих аспектах. Рассмотрим следующую цитату, касающуюся Вячеслава Иванькова, личности неординарной и овечьей легендами⁶⁸:

«...Кстати, „подход“ при короновании в высшую воровскую касту Иванькова поддержали **уважаемые** сообществом воры в законе Семен Портной, Вова Савоська и Песо. Они приняли „воровской прогон“, присланный из Владимирского центра **Васькой Бриллиантом и Витькой Малинкой**, с оповещением всех воров в законе на воле и „в сроках“ **об одобрении „подхода“ к коронованию Япончика**. То есть **работа Монгола и Япончика** получила у **высшего братства бродяг** добрую оценку» (См. Котляр).

Теперь попробуем создать собственную классификацию на основе прилагательных. Скажем лишь о том, о чем почему-то не говорят авторы пособий по тюремно-лагерной жизни – к незнакомым или малознакомым и вообще вышестоящим «людям» принято обращаться просто «**уважаемый**», иногда конечно можно заменить на «**джан**» или «**заде**» в том же значении и функции, но если перепутать, будет рассмотрено как обида. Уже это обращение определяет место говорящего. Итак:

Вор в короне, он же «уважаемый», «нэпманский», «старой формации», «благородный»;
Вор в законе, он же «уважаемый», «авторитетный», «центровой», «законный», «честный»;

Жулик, он же «честный», «блатной», «бывалый», «центровой», «фартовый», «kozyрный», для нижестоящих – «уважаемый».

Мужик, он же «kozyрный»/«воровской», «центровой», «фартовый», «набушмаченный», «правильный», «порядочный», «серый».

Остальные – «черти», т.е. все остальные граждане, которые находятся лишь несколько выше «обиженных», которых в местах лишения свободы вообще за людей не считают, они – «духи», хотя считается, что этимологически «дух» – от «душмана».

Автор статьи хотел бы подчеркнуть, что порядок прилагательных в каждой из «мастей» может быть иным в связи со слабой языковой компетенцией автора. Кроме того, как уже писалось, подобная градация не всегда может соответствовать реальности из-за понятийной интерпретации «пристяжи» и «воза», т.е. иной «мужик» может быть выше «жулика». В данной градации не упомянуты атрибуты «**пиковый**» и «**бубновый**». Употребляются только при описаниях в третьем лице, и их употребление в обращениях зарезервировано только для вышестоящих. «Босота»,

67 Считается, что татуировкой «вора старой формации» являются следующие атрибуты-кинжал вбит в череп, кинжал обвивает змея в короне, дополняют символику розы и монеты. Однако с шестидесятых годов прошлого века такая татуировка не считается «правильной».

68 Признанный вождь «бубновых» в официально второй (третьей) войне с «пиковыми», т.е. славян с кавказцами в массовом сознании. Первая война имела место на переломе 1970-1971 из-за «грузинского общака», начали ее «славяне», конец «интернационального закона» в СССР. «Крести» и «черви» - «любовь и судьба вне масти», не имеют отношения к представленному исследованию, характеризуются тенденцией избегания в уголовном дискурсе, восходят к т.н. «немецкой колоде». Следует также заметить, что «пиковый» - это не обязательно кавказец, а «бубновый» - славянин. Среди орехово-борисовских было много дагестанцев, а среди «пиковых чеченцев» - славян. «Пиковый» значит сначала исповедующий «принцип Маугли» - «мы с тобой одной крови», а уже потом «закон». «Пика первая отзывается».

«шпана», «бродяги», «братва» употребляются только по отношению к равным. Для лиц, которые называют себя на свободе «братва» («братки»), зарезервирована категория «мужиков» с определенным прилагательным «по способностям». «Авторитеты» ОПГ, не курируемых ворами, в местах лишения свободы попадают чаще в категорию «центровых», «козырных» или «фартовых», а вот какое существительное будет к ним применено, «мужик», «жулик», или очень редко «вор» – вопрос их «способностей», т.е. «дел» на свободе, и «расклада», т.е. соотношения сил в камере⁶⁹.

Подводя итоги, следует сказать, что в данной статье внимание было уделено рассмотрению словесной формы «масть». Форма «масть» употреблялась для обозначения мест лишения свободы как заменитель более ранней словоформы «цвет». «Масть» также обозначала категорию заключенного как заменитель более ранней словесной формы «шерсть». Суммируя, можно с уверенностью сказать, что некоторые разделения по «масти» могут удивить других исследователей, но вспомним о делении лиц, формирующих уголовный дискурс, по языковым компетенциям, а, кроме того, достаточно слабую языковую компетенцию автора представленной статьи в данном вопросе. В общем, можно с уверенностью сделать вывод, что «масть» определяет среду функционирования уголовного дискурса, как лиц, так и места. Значение появляется лишь в словоупотреблении аналитических форм с элементом «масть» (в данной статье была рассмотрена лишь атрибутивность) при условии неразложимости синтагмы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. БАЛДАЕВ, Д. С., 1997. *Словарь блатного воровского жаргона*. В 2-х томах. Москва: Кампана.
2. DUDEN. BAND 5. FREMDWOERTERBUCH. 1997. Mannheim: Dudenverlag.
3. КАРЫШЕВ, В., 2005. *Русская мафия 1988-2005. Криминальная хроника новой России*. Москва: Эксмо.
4. СОНЕН, А. S., 1984. *Halacha and contemporary society*. KTAV Publishing House Inc. Режим доступа: http://books.google.pl/books?id=BnFaZE-Q1JMC&pg=PA100&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [12.01.2012.]
5. КОТЛЯР, Э., *Воровской мир открывает свою хронику*. Режим доступа: <http://www.mospravda.ru/issue/2009/10/29/article19483/> [12.01.2012.]
6. КРЕСТОВСКИЙ, В. В., 1990. *Петербургские труппы (книга о сытых и голодных)*. в 2-х томах. Ленинград: Художественная литература.
7. КУЧИНСКИЙ, А., *Тюремная энциклопедия*. Режим доступа: <http://www.drink.nov.ru/turma/index.shtml> [12.01.2012.]
8. ЛАРИН, Б. А., 1931. *Западноевропейские элементы русского воровского арга*. In: *Язык и литература*. Т. VII. Ленинград. с. 113-130. Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics2/larin-31.htm> [12.01.2012.]
9. LESZCZAK, O., 2010. *Lingwosemiotyka kultury. Funkcjonalno-pragmatyczna teoria dyskursu*. Toruń: Wyd. Adam Marszałek.
10. ЛОЗОВСКИЙ, В., «*Как выжить и провести время с пользой в тюрьме*». Режим доступа: <http://www.tyurem.net> [См. 12.01.2012.]
11. РОССИ, Ж., 1991. *Справочник по ГУЛАГу*. В 2-х частях. Изд. второе, дополненное. Москва: Промсвет.

69 В данной связи необходимо упомянуть феномен признания «параллельной аристократии», применявшийся еще римлянами к вождям варваров – короли варваров вроде и аристократы, но ниже римских патрициев и всадников. В статье не рассмотрены т.н. «апельсиновые воры» или «скороспелки» - это случаи маргинальные. Их просто не трогают, поскольку за ними стоит «авторитет пристяжи».

УДК 81'272

*ЗБИГНЕВ КМЕЦЬ, магiстр,
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska*

ИНФОРМАЦИОННО-ПОТРЕБИТЕЛЬСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В МЕДИЙНОМ ДИСКУРСЕ

У статті подано стислий аналіз концепту «інформаційне суспільство споживання», а також результатів змін у медійному дискурсі, що мають місце в такого типу суспільстві. Сучасний медійний дискурс набуває щораз більшого уривчастого характеру, а інформаційний його план стає все менш значущим.

Ключові слова: інформаційне суспільство споживання, медійний дискурс, новини.

W niniejszym artykule została przedstawiona krótka analiza pojęcia społeczeństwa informacyjno-konsumpcyjnego oraz rezultatów zmian w dyskursie medialnym, zachodzących w tego typu społeczeństwie. Współczesny dyskurs medialny ma coraz częściej rozrywkowy charakter, a informacyjna strona schodzi na plan dalszy.

Kluczowe słowa: społeczeństwo informacyjno-konsumpcyjne, dyskurs medialny, wiadomość.

The following article presents a brief analysis of the concept of "Information and Consumer Society" and the results of changes in the discourse of the media, taking place in this type of society. The contemporary media discourse is increasingly gaining the entertainment character, and its informative role is less and less significant.

Keywords: information and consumer society, media discourse, news.

В общественно-политической области политическая деятельность тесно связана со средствами массовой информации (СМИ). Политики и другие общественные деятели посредством СМИ формируют у людей определенный взгляд на происходящие события, занимаются пропагандой и агитацией. Так же и отдельные СМИ – будь то телеканалы, радиостанции, редакции газет, редакции интернет-порталов симпатизируют какой-то политической группе либо работают на какую-то идеологию. Понятно, что идеология людей или общественных групп, которым симпатизируют представители (владельцы) СМИ, представляется в них в положительном свете, что помогает формировать у общественности определенную систему взглядов (т.н. общественное мнение) на то, что происходит в общественной жизни.

В настоящее время намечается новая тенденция: СМИ не только являются носителем какой-то политической идеологии, но сами становятся производителем идей и формируют общественное мнение. Это связано с информационным обществом, которое, как утверждают многие ученые, сейчас зарождается.

Б. Львофф разделяет историю развития общества на три этапа: доиндустриальный, индустриальный и постиндустриальный [Львофф]. Он пишет, что постиндустриальное общество можно назвать информационным, отличительными чертами которого являются, во-первых, высокий уровень информационных технологий, а, во-вторых, производство и использование информации – знания, как высочайшей ценности и основного товара, формирующие новый тип общества. В таком обществе центральное место занимает обслуживающая экономика, а точнее рынок информационных услуг [см. там же]. Львофф указывает еще на две очень важные черты информационного общества. Во-первых, в таком обществе каждый имеет доступ к информации и знаниям и извещен о положении дел в обществе, что способствует росту и прогрессу. Во-вторых — средства массовой информации используются с целью обеспечения информационных нужд людей, а также обеспечения массовой коммуникации [см. там же].

М. Грачев тоже считает современное общество информационным. Он отмечает: «Современные методы автоматизации производства, где предмет труда подчас уже полностью обрабатывает-

ся технологической системой, действующей без прямого участия человека, а также проникновение информационно-коммуникационных технологий в сферы управленческой деятельности, обслуживания, образования и научных исследований знаменуют становление качественно нового этапа социально-экономического развития человечества, который получил название *информационного общества*. М. Грачев, как и Б. Львофф, тоже обращает внимание на то, что главным признаком такого общества является значительная роль информации и информационно-коммуникативных технологий во всех сферах жизнедеятельности людей. Он пишет: «одной из важнейших характеристик современного общества становится уровень его информационного обеспечения, оказывающего влияние на все процессы общественного развития. Социально-экономическая, политическая, правовая, научно-техническая, экологическая и иная информация не только выступает важнейшим компонентом, обеспечивающим полноценную жизнедеятельность как ее конечных пользователей – граждан, так и государств и мирового сообщества в целом, но и порождает новые виды массовой деятельности, сопряженные с многообразными способами оперирования информационными массами и потоками» [Грачев 2004, с.39].

Несколько по-иному определяют современное общество (или общество, которое только образуется) О. Лещак и С. Лещак. Они тоже выделяют три типа общества в истории его развития, а именно: традиционное, индустриальное и информационно-потребительское [см., Leszczak 2007, с. 447-461]. Суть последнего, по мнению авторов статьи, заключается в том, что возрастает роль виртуальных сфер жизнедеятельности человека, информация является основным товаром потребления и одновременно средством производства, а масс-медиа становятся важнейшей властью в обществе, выполняющей функции всех традиционно разделенных трех ветвей власти – законодателя, исполнителя и судьи. Они же выделяют несколько специфических особенностей информационно-потребительского общества: виртуализацию, глобализацию информационного пространства, медиатизацию и мифологизацию жизни, популяризацию (профанацию) информационного пространства, синергетизацию общественного пространства, а также конsumerизацию информационной сферы. Основным медиальным средством информационно-потребительского общества в средствах массовой информации является инфотайммент – объединение информирования и развлечения с целью достижения максимального удовлетворения нужд потребителя [см., там же, с. 447-461].

Что касается инфотайммента, то в научной литературе этот термин определяется если не одинаково, то похоже. Обычно говорится, что инфотейммент это термин, составленный из двух слов: информация (от англ. *INFORMATION*) и развлечение (от англ. *entertainment*) – по формуле: информация + развлечение = инфотайммент, т.е. такой способ подачи информации, чтобы одновременно развлекать публику (О. и С. Лещак, Н. Постман, П. Легутко и Д. Родзевич, Л. Стойков, Н. Зорков и др.).

Л. Стойков считает, что такое явление, как инфотайммент, возникло вследствие того, что люди используют СМИ для удовлетворения потребности в информации либо потребности в развлечении. А в настоящее время эти две потребности смешались, и когда человек обращается к медийной информации, он желает получить ее в интересной, забавной и привлекательной форме. Поэтому в СМИ подается серьезная информация в стиле развлекательном или с развлекательным оттенком [См. Л. Стойков 2007]. Он утверждает также, что инфотайммент имеет общие черты с посмодернизмом, поэтому в медиатекстах происходит смешение документального с художественным, медиатексты не отражают действительности, а моделируют, создают ее, при этом используют разные приемы по созданию формы, которая важнее, чем содержание [см. Стойков 2007].

Этот исследователь указывает еще на одну очень важную вещь, а именно на то, что медиальный инфотеймментовый продукт влияет не на разум, а именно на эмоции реципиента, т.е. он манипулирует сознанием человека [см. там же].

Итак, в информационном обществе СМИ стараются играть роль власти и управлять общественным мнением и обществом при помощи информации.

К числу информационно-потребительских тенденций в медийном дискурсе следует отнести то, что граница между тремя видами медийных жанров (новостная, аналитическая и публицистическая журналистика) затирается – в информационной журналистике появляется много средств, свойственных художественно-публицистическим жанрам. В аналитических жанрах появляется псевдообъективизм в объяснении происходящих событий, свойственный для новостной журналистики, а авторы художественно-публицистических жанров не всегда эксплицитно выражают свою идеологическую позицию, чтобы не уменьшать числа своих клиентов, за которых борются СМИ. Понятно, что сторонники одной политической идеологии не станут воспринимать тексты, подающие идеологию политических противников в положительном свете. Поэтому журналисты не экс-

плицируют своей идеологической позиции, создавая иллюзию объективности и непредвзятости, стараясь распространить свой товар среди большого количества клиентов.

Есть еще одна тенденция в современной журналистике, связанная с инфотаймментом, а именно популяризация (или профанация) информации в медийной сфере. Раньше журналистика была, скорее всего, посредником – орудием информирования (просвещения) и воспитания масс, которое переносило образцы ценностей из виртуальных сфер опыта (философии, науки, искусства) в быт. В настоящее время, журналистика черпает образцы ценностей из быта и распространяет их посредством медийных текстов. Результатом влияния бытовой сферы на новостную журналистику является снижение тематики и проблематики, которая затрагивается в текстах. Новости начинают быть похожими на сплетни, удовлетворяющие низменным потребностям и первобытным вкусам (нездоровое любопытство, зависть, агрессия, тщеславие, жадность). Кроме того, многие тексты новостной журналистики очень часто представляют сенсации и скандалы, в которые замешаны звезды поп-культуры (VIPы), а также политики и их семьи (т.н. «грязное белье»), тексты об убийствах, насилии, согласно принципу «If it's bleeds, it leads». Кроме сенсационной тематики в таких новостях мало текста а много фотографий. В них активно используются приемы графической игры с печатным текстом, например, крупные заголовки и лиды, а также представление людей на фотографиях в негативном свете. Особенно насыщена информированием о скандалах, преступлениях, пороках, катастрофах т.н. «желтая пресса» или в современной инфотаймментовой терминологии – таблоиды. Тексты такого типа можно отнести к т.н. «мягким новостям», которые касаются несерьезных событий, и часто имеют развлекательный характер. Поэтому и изложение мягких новостей не требует точности и попытки демонстрации нейтральной авторской позиции, подачи «чистой информации», что должно быть основой для представления «жестких новостей» - новостей затрагивающих общественно важные вопросы. О. Лащук считает, что сообщения, в которых жесткая новость является основной, характерны прежде всего для информационных агентств, а мягкая новость встречается, главным образом, в периодической печати [См. Лащук, 2004].

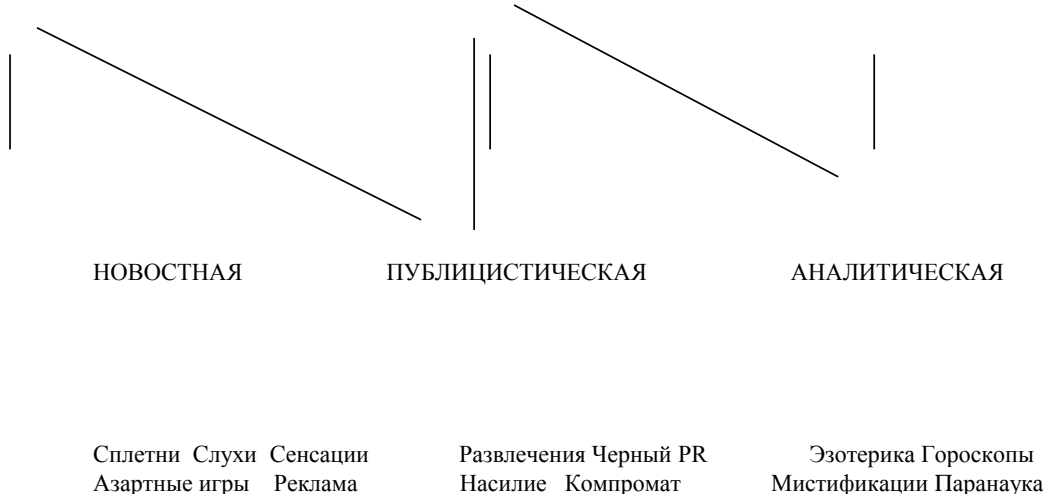
Кроме «жестких» (англ. hard news) и «мягких» (soft news) новостей в польской и западноевропейской литературе можно встретить еще понятие *breaking news* – это такие новости, которые описывают важнейшие события, информируют о том, что считается самым главным, что вызывает интерес у реципиентов, напр. катастрофы, стихийные бедствия, теракты. Такие новости обычно размещаются на первых страницах газет, а в телевидении и по радио они подаются первыми в новостной ленте, долго и детально рассказывается о событии. Как противовес *breaking news* и «жестким» новостям в СМИ используются «мягкие» новости. Задача «мягких» новостей – снять напряжение у реципиентов после восприятия *breaking news* и «жестких новостей». Они обычно размещаются в конце выпуска новостей и содержат малозначимую информацию, зачастую развлекательного характера.

Публицистические тексты в связи со сближением с бытовой сферой и возрастающим потребительским характером такого типа текстов превращаются в средство информационной борьбы с идеологическими противниками, а чаще в средство обычного их очернения и оскорбления (компроматы, черный PR). Кроме того, много таких текстов, задача которых не только осмысливать и оценивать происходящее, но и одновременно развлекать аудиторию, которая должна получить удовольствие от текста. Чем интереснее публицистический текст, тем больше поклонников получит его автор и больший доход СМИ, в котором он работает. Так публицисты завоевывают своих клиентов, которые читают или смотрят то, что интересно и при чем они не скучают.

Аналитика, в свою очередь, превращается нередко в эзотерическую и псевдонауку. В современных СМИ очень много статей, телепередач, документальных фильмов, посвященных таким вопросам, как конец света, потустороннее, мистика, тайны истории (теории заговоров), проблематика НЛО, толкование значения имен, предсказания судеб людей на основании гороскопов и т.д. В таких текстах перечисленные «проблемы» представляются в виде логических рассуждений, исследований, фактуализации, анализа и подобных квазинаучных средств оформления информации.

Все информационно-потребительские тенденции в журналистике можно изобразить на данной ниже схеме:

СХЕМА ИНФОРМАЦИОННО-ПОТРЕБИТЕЛЬСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В ЖУРНАЛИСТИКЕ



БЫТ

Можно сказать, что прагматикой публичного общественно-политического медийного дискурса является прямое или косвенное идеологическое влияние на общество, создание у реципиента определенного (необходимого СМИ) мнения, убеждение его в своей правоте, пропаганда определенных идей. Очень важное место занимает в этом дискурсе информационный дискурс. В данном дискурсе на первый план выходит информирование реципиента о происходящих событиях (в публицистическом дискурсе – это осмысливание событий и пропагандистское формирование взглядов реципиентов, в аналитических – анализ событий, явлений). Субъекты (журналисты) в этом дискурсе явно не комментируют и не оценивают событий, пытаются создавать видимость объективности и непредвзятости. В связи с тем, что прагматикой информационного, как и медийного дискурса, является идеологическое влияние на реципиентов и в нем должен соблюдаться принцип достоверного и непредвзятого информирования, то часто это происходит путем манипулирования сознанием реципиентов.

Литература:

1. Грачев, М. Политическая коммуникация: теоретические концепции, модели, векторы развития: Монография, Москва 2004.
2. Лашук, О. Редактирование информационных сообщений, Москва 2004, <http://www.eartist.narod.ru/text3/43.htm> [1.07.2012].
3. Львофф, Б. СМИ и информационное общество [в:] Виртуальный УМК, <http://virmk.narod.ru/UDISCIPLINA/info-politic/U-POSOBIE/smi-io.htm> [1.07.2012].
4. Стойков, Л. *Гедонистическая функция медий: инфотейнмент и реалити-шоу*, [в:], RELGA, №4 [149] <http://www.relga.ru/Environ/wa/Maintextid=1729&level1=main&level2=articles> [15.03.2007].
5. Leszczak, O., Leszczak, S. *Infotainment: informacja – rozrywka – manipulacja (stereotypy kulturowe i językowe społeczeństwa informacyjno-konsumpcyjnego)*, [в:] Książka. Biblioteka. Informacja. Między podziałami a wspólnotą, Kielce 2007

6.

*Оксана Просяник, доцент,
Харківський національний економічний університет*

ПРОБЛЕМА Т.Н. «ОБЩЕНАУЧНОЙ КАРТИНЫ МИРА»: ОТКРЫТИЕ ИЛИ КОНВЕНЦИЯ

У статті розглянуто проблему «наукової картини світу» як одного з функціональних, прагматичних різновидів людської картини світу, а також проблему її єдності. Обговорюється утопічність загальнонаукової та загально дисциплінарної картин світу. Найбільш реальним проявом наукової картини світу є концепція або теорія конкретного вченого. Наукова теорія представлена як фрагмент наукової картини світу конкретного вченого, яка включає його наукову ерудицію, фонові знання, результати теоретичного конструювання.

Ключові слова: наукова картина світу, теорія, методологія, єдність

The article considers the problem of “scientific picture of the world” as one of the functional and pragmatic variants of the human picture of the world and discusses the problem of the picture’s integrity. The article also discusses the utopian nature of the general scientific and general disciplinary picture of the world. The most realistic manifestation of the scientific picture of the world is the conception or theory of the particular scientist. The scientific theory is presented as the fragment of the particular scientist’s scientific picture of the world which includes scientific knowledge, background knowledge and the results of theoretical formation.

Key words: scientific picture of the world, theory, methodology, integrity

Понятие *картина мира* активно используется представителями разных наук: философии, психологии, культурологии, гносеологии, когнитологии, лингвистики. Тем не менее, войдя в разряд рабочих понятий многих наук, оно, до известной степени, по-прежнему остается метафорой, не всегда получает достаточно четкое и однозначное толкование в среде специалистов одного профиля. Философский интернет-словарь дает следующее определение понятия картины мира: «целостный образ мира, имеющий исторически обусловленный характер; формируется в обществе в рамках исходных мировоззренческих установок. Являясь необходимым моментом жизнедеятельности индивида, картина мира обуславливает специфический способ восприятия мира» [3]. В данной дефиниции, помимо весьма неопределенного члена «образ мира», используемого для толкования определяемого понятия «картина мира» и принципиально не выясняющего, чем же является картина мира, содержатся все же очень верные телеологические и каузальные определяющие критерии: целью картины мира является обуславливание способа мировосприятия конкретной личности, а источником формирования ее является социально-исторический опыт этой самой личности. Из множества встречающихся в научной и справочной литературе определений картины мира можно все же выделить ряд понятий, которыми можно восполнить пробел в приведенной дефиниции. Это совокупность знаний и представлений о мире, обществе и человеке, совокупность принципов мировосприятия, миропонимания и мировоззрения, моделей осуществления деятельности и правил поведения в различных ситуациях. Понятно, что эти знания и модели могут быть дифференцированы не только в зависимости от личности, общественной группы, типа культурной организации общества и временных факторов, но и в зависимости от самого характера деятельности, которую регулирует данная картина мира.

Одной из таких функциональных разновидностей человеческой картины мира является т.н. «научная картина мира», т.е. мировидение и миропонимание, опирающиеся на данные и методы научного познания, «система общих принципов, понятий, законов и наглядных представлений, формируемая на основе синтеза научных знаний» [3].

Впрочем, само понятие научной картины мира является, скорее, философским, а не научным, поскольку среди ученых нет не только единого понимания, что это такое (что не удивительно, принимая во внимание наличие множества школ и направлений в культурологии, социологии и психологии, включающих эти понятия в свой арсенал), но и нет согласия по вопросу единства науки (т.е. общности методологических принципов) и определенности ее границ. Прежде всего, отметим, что определение термина «научная картина мира» может подвергаться идеологизации и может модифицироваться с изменением научной моды. Сравним два определения, разделенных не только четырнадцатью годами, но и идеологическими обстоятельствами их появления. Первое –

советское, второе – постсоветское:

«Научная картина мира – целостная система представлений об общих свойствах и закономерностях природы, возникающая в результате обобщения и синтеза основных естественно-научных понятий и принципов. Мировоззренческой и методологической базой научной картины мира является материалистическая диалектика» [6, с. 407].

«Научная картина мира – целостный образ предмета научного исследования в его главных системно-структурных характеристиках, формируемый посредством фундаментальных понятий, представлений и принципов науки на каждом этапе ее исторического развития» [5].

Несложно заметить, что в дефиниции советского периода научной считается только естественнонаучная картина мира и только та, которая опирается на единственно верную диалектико-материалистическую методологию. В постсоветской дефиниции объектом научной картины оказывается уже не природа, а все, на что наука направит свои познавательные усилия, а вопрос о методологии при этом вообще снимается. Впрочем, в новой дефиниции сохранен старый принцип объективности, только в марксистской дефиниции он назывался познанием «общих свойств и закономерностей природы», а в новой – «главными системно-структурными характеристиками предмета».

К сожалению, в новой дефиниции «дита выплеснули вместе с водой». Вопрос о методологии, т.е. онтологических и эпистемологических основаниях построения научной теории или концепции – не праздный, а совсем наоборот – ключ к пониманию научной картины мира. Достаточно вспомнить, что современное понимание науки и ее противопоставление другим, ненаучным формам познания возникает с введением Декартом понятия метода. Науки как дисциплины отличаются друг от друга, несомненно, объектом, но научные теории и концепции – именно методологиями, которые включают в себя не только представления о методах и способах их применения, но, прежде всего, представления о познавательных возможностях ученого и онтологических особенностях объекта. Кстати, в той же статье В. С. Степина находим такой пассаж: «Чтобы избежать терминологических проблем, для обозначения дисциплинарных онтологий применяют также термин «картина исследуемой реальности». Наиболее изученным ее образцом является физическая картина мира» [5]. Следовательно, предполагается наличие не одной, а многих онтологий, причем дисциплинарных. Значит, каждая дисциплина может вырабатывать свою онтологию. Однако зададим вопрос, одна ли онтология у физиков, отстаивающих корпускулярную и волновую теорию, одна ли она у биологов-дарвинистов и биологов-ламаркистов, одна ли – у социологов-феноменологов и социологов-функционалистов? Из определения Степина можно сделать вывод, что различия между методологиями существуют лишь на междисциплинарном уровне, и что у физиков – единая «физическая картина мира», а у биологов – одна общая «биологическая». По нашему мнению, границы методологий – это границы научных мировоззрений, а не дисциплин, эпох или народов.

Одно становится ясно – в вопросе научной картины мира заложена ключевая проблема – ее единства. Тот же В.С.Степин наряду с т.н. «общенаучной» («обобщенное представление о Вселенной, живой природе, обществе и человеке, формируемое на основе синтеза знаний, полученных в различных научных дисциплинах») выделяет социальную и естественнонаучную картины мира (по группам наук, исследующих мир природы или мир человека), а также специальные картины мира, т.е. т.н. «дисциплинарные онтологии» [5]. Идея наличия некоторой обобщенной научной картины мира встречается и в других источниках, при этом она называется просто «научной картиной мира»: «особая форма теоретического знания, репрезентирующая предмет исследования науки соответственно определенному этапу ее исторического развития, посредством которой интегрируются и систематизируются конкретные знания, полученные в различных областях научного поиска» [4]. Но на чем основывается синтетическое единство т.н. «общенаучной» картины мира, если мыслящий субъект всегда занимает какую-то определенную позицию и либо принимает исключительную материальность мира, либо допускает наличие во Вселенной также и некоторых имматериальных явлений и сущностей, либо признает эволюционный характер природы и общества, либо предполагает наличие т.н. «разумного проекта», либо верит в то, что мыслящим субъектом может быть также институт или общество, либо уверен в том, что единственным мыслящим (а значит, создающим «картину мира») субъектом может быть отдельный индивид, обладающий мозгом. Т.н. синтез знаний о Вселенной, живой природе, обществе и человеке, полученных в различных научных дисциплинах либо представляет собой фактически способ моделирования наших представлений о реальности, который необходимо должен игнорировать принципиальные различия и противоречия, возникающие в отдельных научных дисциплинах, должен абстрагироваться от зачастую противоположных философско-мировоззренческих взглядов

ученых, от их методологических установок, а его универсальность, глобальность охвата всех областей знания о мире, человеке и обществе должны представлять собой некую абстракцию. Но такой проект, скорее всего, неосуществим. Гораздо чаще функционирует более «мягкая» модель т.н. «общенаучной картины мира». Обычно такая модель мира формируется в рамках какой-то одной методологии философами либо учеными-универсалами (каковых в нашу эпоху полной специализации становится все меньше). В этом случае синтез дисциплинарных знаний вполне возможен. Именно такой характер носила т.н. «диалектико-материалистическая» научная картина мира советского периода. Такова она у позитивистов, такова у креационистов. Но тогда более верным было бы говорить о множестве научных картин мира, основанных на различных методологиях.

Трудно согласиться с универсалистской трактовкой «общенаучной картиной мира», стоя на позициях последовательного антропоцентризма. Реальность конкретна в пространстве и времени, а наука абстрактна и виртуальна. Реальность не построена на логических законах, а наука построена именно на них. Как писал И. Кант, «категории не выводятся из природы и не соотносятся с ней как с образцом», а «законы существуют не в явлениях, а только в отношении к субъекту, которому явления присущи, поскольку субъект обладает рассудком, точно так же как явления существуют не сами по себе, а только в отношении к тому же существу, поскольку оно имеет чувства. Закономерность вещей самих по себе необходимо была бы им присуща также и вне познающего их рассудка. Но явления суть лишь представления о вещах, относительно которых остается неизвестным, какими они могут быть сами по себе» [2, с. 241]. Можно не соглашаться с Кантом, но нельзя запретить строить научную методологию на основе кантовской трансцендентальной критики. Согласно Канту, законы, в т.ч. т.н. «законы природы» – это результат опытно-разумного взаимодействия человека (с его человеческим разумом и способностями) с природой как совокупностью предметов его чувственной деятельности. А значит наука, по Канту, не ищет законы в природе, но формулирует законы человеческого бытия в мире. В «Пролегоменах» Кант пишет об этом еще более выразительно: «рассудок не черпает свои законы (a priori) из природы, а предписывает их ей» [1, с. 107]. Согласно антропоцентрической картине мира наука – лишь способ рационального упорядочения опыта, а значит вид творчества, продуцирования знаний, а не поиска готовой информации в природе или обществе. А значит, научная картина мира необходимо детерминирована познавательными установками ученого и может совпадать у разных ученых лишь по двум причинам: либо в той области, которая обусловлена общечеловеческими видовыми способностями восприятия или мышления, либо в той области, которая возникла в результате т.н. «общественного договора» (научная традиция, направление, школа, общая методология). При этом обе эти области теснейшим образом переплетены и сосуществуют, одновременно создавая ученым возможность договориться и препятствуя им в этом.

Понятно, что огромное влияние на этот процесс «общественного договора» в науке имеет фактор научной дисциплины. Вряд ли научная картина мира может существовать помимо дисциплин и «над ними». Каждая дисциплина выстраивает свою картину мира, и часто она определяется методологией данной научной дисциплины. То, что в научном и публичном дискурсе называют «объективностью», – это лишь та часть научных картин мира отдельных ученых, которая на данный момент и в данном научном сообществе признается доказанной истиной или, по крайней мере, правдоподобной гипотезой. Есть, однако, проблема границ дисциплины. И здесь можно согласиться с ранее цитировавшимся Степиным. Физику нет необходимости считаться с психологическими явлениями (представлениями, образами, впечатлениями, понятиями и воображениями). Ему достаточно оперировать понятием физического объекта. Поэтому его картина мира просто исключает наличие метафизических объектов. Для лингвиста же элиминация значения и смысла к понятиям физических объектов (например, к звукам или нервным раздражениям) означает конец его науки. Он должен перестать быть лингвистом и стать физиком-акустиком или физиологом. Но в физической или биологической картинах мира нет места для таких объектов, как оценка, печаль, предположение, просьба, прекрасное или доброе. Наверное, по этой причине в ряде языков «наукой» называют только естественные и точные науки, отводя гуманитарным и общественным формам познания роль искусств или литературы. С другой стороны, представители гуманитарных и общественных наук нередко везде, где это только возможно, пытаются элиминировать из своей научной картины мира физические объекты. Так, в лингвистике наиболее физический объект – звук – понимается не так, как в физике (как физическая волна), а как психическое акустико-артикуляционное явление (действие или восприятие), которое не может существовать отвлеченно от носителя языка. В этом смысле границы дисциплин очень часто могут становиться препятствием для синтеза научных знаний.

Но и внутри дисциплины (особенно это касается тех дисциплин, чей объект носит информационный характер, – т.е. общественных и гуманитарных) возможно принципиально различное понимание объекта, возможностей его познания и значимости применяемых для этого методов. Как уже упоминалось выше, среди физиков нет единства понимания сущности природы физических объектов. Среди математиков до сих пор существуют глубокие разногласия по поводу множественной сущности математического объекта (теория множеств). Далеко не все биологи признают эволюционизм, а те, которые признают, не всегда принимают его в версии Дарвина. В среде социологов нет согласия относительно сущности общества или общественного факта. Среди лингвистов до сих пор нет единства в понимании объекта языкознания (например, далеко не все считают, что язык и речь – это два различных объекта, знак – двусторонняя психическая сущность или что язык существует независимо от сознания конкретного человека). А ведь принципиально иное понимание объекта науки порождает принципиально иную научную картину мира. Следовательно, нет единой физической, биологической, социологической или лингвистической картины мира. Их столько, сколько методологических направлений в данной науке.

Но взглянем на проблему с другой стороны. Зачем нам единая и универсальная картина мира? Наука предполагает поиск, анализ, изучение, и именно этим ученый и занимается. Если картина мира будет единой и единственно возможной для всех ученых (чем бы они не занимались), им не к чему будет стремиться. Или иначе, если бы была возможность независимо от мировоззрения и миропонимания познавать правду, то зачем тогда вообще нужны различные науки и различные ученые. Наука из спора превратилась бы в технику накопления данных. А с этим может справиться и компьютер. Зачем тогда нужен человек? Эта мысль может показаться несколько странной, но вкратце наши рассуждения можно было бы выразить в такой формуле: «если бы в науке не было разногласий и различных мнений, их надо было бы создать искусственно, чтобы сохранить ее человеческий облик».

Если посмотреть на научное исследование как на человеческий познавательный акт, то можно заметить, что «общенаучная картина мира» – это чистая утопия, ведь у такой картины мира не может быть субъекта (никто не может видеть и понимать мир одновременно с позиций всех наук, а коллективный субъект – общество целиком или общественная группа – это с антропоцентрической точки зрения лишь гипостазированная абстракция или идеологический стереотип). Но такой же утопией является и «общедисциплинарная картина мира» (особенно в гуманитарной сфере). Ведь никто не может понимать человеческую психику с позиций всех направлений психологии одновременно, общественные явления – с позиций всех социологических школ одновременно, а языковые единицы – одновременно с точки зрения когнитивизма, структурализма, дескриптивизма, генеративистики и функциональной лингвистики. Наиболее реальным проявлением научной картины мира является концепция или теория, созданная и / или отстаиваемая конкретным ученым.

Научная теория нами рассматривается как фрагмент научной картины мира конкретного ученого, включающая в себя как его научную эрудицию, убеждения и фоновые знания, так и результаты конкретного теоретического конструирования. Данная научная теория носит чаще всего целостный характер только у самого ученого. При этом такая картина мира вовсе не является индивидуальной, т.к. данный ученый выстроил ее на основе знаний, полученных в ходе социализации в научном сообществе (обучения, чтения, сотрудничества, дискуссий, споров и т. д.). Тем не менее, это далеко не универсальная и не единственная научная картина мира, зато именно она имеет шанс быть единой и целостной, т.к. «только в рассудке становится возможным единство опыта, в котором все восприятия должны иметь свое место» [2, с. 377]. А общество или институты не имеют единого рассудка и восприятий, которые могли бы в таком рассудке объединиться в целостную систему представлений и знаний.

Интересно, что при определении научной теории очень часто в качестве примеров указывают, чья именно это теория: «Теория научная – наиболее развитая форма организации научного знания, дающая целостное представление о закономерностях и существенных связях изучаемой области действительности. Примерами научной теории являются классическая механика И. Ньютона, корпускулярная и волновая теории света, теория биологической эволюции Ч. Дарвина, электромагнитная теория Дж. К. Максвелла, специальная теория относительности, хромосомная теория наследственности и т.п.» [7]. То, что на основе этих теорий создаются следующие (совместимые с ними в большей или меньшей степени) свидетельствует только о том, что человек, с одной стороны, обладает общевидовыми характеристиками (воспринимать в категориях времени и пространства или мыслить в категориях качества, количества, субстанциальных или процессуальных отношений, иметь модальное отношение к собственной мысли), а с другой – способностью

социализироваться (в частности, через семиотизацию информации и общение при помощи конвенциональных знаков).

Данная статья представляет собой не попытку решить фундаментальную проблему сущности универсальной научной картины мира (прежде всего потому, что с антропоцентрической точки зрения эта проблема принципиально неразрешима), а лишь попытку сформулировать проблему единства и целостности научной картины мира равно как в дисциплинарном, так и мультидисциплинарном или интердисциплинарном аспектах. По нашему мнению, ключом к решению этой проблемы является ответ на методологический вопрос: чем занимается ученый – открытием объективных истин (существующих в мире природы и общества) или объяснением и рациональным упорядочением человеческого опыта в рамках собственной мыслительной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кант И. Прелегомены ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки / И.Кант. – М.: Прогресс, 1993. – 237 с.
2. Кант И. Сочинения на немецком и русском языках / И.Кант. – Москва: Наука, 2006. – Т. 2, ч. 1. – 592 с.
3. Картина мира, в: *Философский словарь*. Режим доступа: <http://www.edudic.ru/fil/560> [См. 27.03.2012].
4. Новейший философский словарь. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/809/НАУЧНАЯ [См. 27.03.2012].
5. Степин В.С. Научная картина мира в: Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН, предс. Научно-ред.совета В.С.Степин. – Москва: Мысль, 2000-2001. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4560/НАУЧНАЯ [См. 27.03.2012].
6. Философский энциклопедический словарь / Гл. ред.: Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В. Г. Панов.— М.: Сов. Энциклопедия, 1983.— 840 с.
7. Философия: Энциклопедический словарь (под ред И.И.Ивина). — М.: Гардарики, 2004. — 1072 с.

УДК 811.11-112

АЛЕКСАНДРА ЦЕНДРОВСКА
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska

ТЕРМИН МУЗЫКА В РУССКОМ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКОМ И СЛОВАРНОМ ТЕКСТЕ

Autorka artykułu przedstawia i analizuje definicje terminu muzyka w dostępnych słownikach i encyklopediach muzycznych celem znalezienia odpowiedzi na pytanie jak pojmowany jest tenże termin. Brak wyraźnych granic między pojęciami, czyli: muzyką jako sztuką, muzyką jako utworem muzycznym, a także muzyką jako zjawiskiem akustycznym jest jednym z największych problemów terminologii muzykologicznej.

Słowa kluczowe: słownik muzyczny, encyklopedia muzyczna, termin „muzyka”, sztuka muzyczna, utwór muzyczny, muzyczny akustyczny tekst.

The paper presents and discusses the definitions of music as notion in music dictionaries and encyclopedias to answer the question how this term is understood. There is no clear boundary between concepts, i. e.: music as art, music as masterpiece, and music as acoustic phenomenon, and this is one of the biggest problems of musicological terminology.

Keywords: music dictionary, music encyclopedia, the term "music", music art, music masterpiece, music acoustic text

В русской языковой картине мира слово *музыка* понимается по-разному. Иначе будут понимать музыку неопытные слушатели, иначе музыковеды. В статье приводятся примеры дефиниций, которые находятся в разных музыкальных словарях и энциклопедиях, с целью указать непоследовательность в использовании этого термина. Она заключается в подмене понятий, разных объяснениях и экспликациях того же понятия.

С самого начала мы хотим подчеркнуть, что применяем два метода исследования, поскольку анализируем тексты двух типов – статьи в специалистических энциклопедиях и толковых словарях. Мы согласны с мнением О. В. Лещака – «если мы хотим заниматься научным исследованием (т.е. рационально-логическим, обобщенным и аргументированным анализом смысла с целью его понимания и объяснения), мы не должны использовать терминов в разных значениях и (что из этого следует) смешивать понятий» [Лещак 2009]. Отсутствие четких границ между терминами, то есть: *музыка* как искусство, *музыка* как музыкальное произведение и *музыка* как акустическое явление – одна из наибольших проблем музыковедения. Дефиниции, приведенные из разных словарей, не настолько ясны, чтобы отделить эти понятия друг от друга. Если *дефиниция* – это «краткое логическое определение, устанавливающее существенные отличительные признаки предмета или значение понятий – его содержание и границы» [Фролов], то в нижеприведенных примерах можно заметить отсутствие этих качеств. Они не раскрывают содержания, не описывают отличительных признаков данного явления, обозначаемого именем *музыка*, а также не устанавливают его границ.

Если от научных текстов ожидаем точности и однозначности в определении термина, то в словарях можем допустить некие отклонения от этих особенностей. Это связано с главной задачей словаря – показать значение, употребление, грамматические и фонетические особенности слов, как функционирует данное слово в речи. Словари представляют слова в изолированном виде, отмечая прежде всего их общеобязательные и устоявшиеся значения. «Стремься отразить реальное бытие слова в языке и речи, словари выводят его значения из употреблений в разнообразных контекстах, сопровождают слово пометами и уточнениями, примерами и иллюстрациями, показывающими ситуации, в которых слово используется, и связанные с ним ассоциации» [Словарь]. Поэтому единственный упрек, который с полным правом мы можем сделать, это наличие у одного слова нескольких лексических значений. Согласно распространенному мнению

в терминах дефиниендум – определяемое имя – должно быть приписано к одному дефиниенсу – определяющему выражению, которое раскрывает смысл определяемого имени либо устанавливает значение термина [см. Философский словарь]. В описываемых примерах получается, что слово музыка многозначное. Мы не согласны с этим, в данном случае разное объяснение одного и того же слова считаем омонимоидами. Омонимойдность, вслед за М. Кгóл, понимаем как «разновидность омонимии, т.е. тождество или сходство формы (парадигмы форм) разных слов, между которыми наблюдается живая мотивационная связь» [Кгóл 2011].

Наше исследование начнем с толковых словарей второй половины XX в. Первое из анализируемых нами слов находится в *Толковом словаре живого великорусского языка* В. И. Даля. Здесь объяснение совпадает с понятием создания музыкального произведения, то есть речь идет о процессе, о сочинении музыкального произведения и одновременно его исполнении. Автор дефиниции делает упор на музыкальные процессы, оставляя другие важные элементы музыкальной деятельности:

МУЗЫКА и **музыка** ж. мусикия, искусство стройного и согласного сочетания звуков, как последовательных (мелодия, напев, голос), так и совместных (гармония, соглас, созвучие); равно искусство это в действии [Музыка, Даль].

В *Толковом словаре русского языка* Д. Н. Ушакова встречается определение музыки и как искусства, и как музыкального произведения, и наконец как его исполнение.

МУЗЫКА (музыка устар.), и, мн. нет, ж. [греч. *musika*].

1. Искусство, в котором переживания, настроения, идеи выражаются в сочетаниях ритмически-организованных звуков и тонов. История музыки. Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает. Пшкн. Хозяин музыку любил и звал соседа певчих слушать. Крлв. || Произведение этого искусства, совокупность таких произведений. Сочинить, написать музыку на слова Пушкина. М. Чайковского. Вокальная м. Инструментальная м. Духовая м. (для исполнения на духовых музыкальных инструментах). Духовная м. (церковная). || Исполнение, звучание произведений этого искусства. Тихая, громкая м. Танцевать под музыку. Похороны с музыкой. 2. *Инструментальная музыка, в отличие от вокальной. М. и пение.* 3. *Оркестр (разг.). В саду играла м. Военная м. Полковая м.* || *Механический музыкальный инструмент (напр. оркестрион; простореч.). Завести музыку.* 4. перен. *Всякое организованное звучание с точки зрения его тональности, мелодики (книжн.). М. речи. М. голоса.* [Музыка, Ушаков].

Эти дефиниции не вполне соответствуют терминам, каким должны дать объяснение. Эффект самой музыкальной деятельности, ее материал намного проще, чем музыка как искусство и музыкальные процессы. Это сложная совокупность разного вида потенциальных навыков и умений, знаний, действий и их эффектов. Только в эстетическом опыте человека как субъекта культуры и цивилизации все эти явления набирают смысл и сочетаются в одно целое. Такой подход позволяет понять, что музыка чрезвычайно сложный феномен, который нельзя сводить исключительно к результатам музыкальной деятельности, которым является музыкальный текст и его реализация-восприятие.

Замечается, что через сочетание звуков передаются разного типа эмоции и идеи. Авторы дают также определения музыки, связанные с исполнением ее на каком-то инструменте и с определением силы звука. Определение *духовная (церковная)*, касается пения и игры на музыкальных инструментах при совершении религиозных обрядов, указывая на практическую функцию музыки – обслуживание богослужения. Кроме того во втором пункте замечаем дефиницию, которая сводит определение музыки только к одному из ее видов, то есть к музыке инструментальной, что на наш взгляд кажется странным, поскольку инструментальные формы существуют наряду с вокальными. Как пишет В. Н. Холопова, «В европейской музыкальной культуре, ориентированной на мелос и пение, вокальные формы первичны и имеют гораздо более длительную историю развития, чем формы инструментальные» [Холопова 2001]. Это свидетельствует о равноценности произведений, предназначенных для человеческого голоса. Интересной нам показалась последняя дефиниция, которая связана с первой отношениями метонимической зависимости. Это оценочное выражение имеет ограниченную сочетаемость поскольку является определением для голоса, или чьей-то речи.

Музыка, греч. – 1) у др. греков «муз», то есть искусство пения и пляски, позже совокупность всех изящных искусств, необходимых для гармонического развития духа, в противоположность гимнастике, искусству воспитания красивого тела. 2) Искусство воспроизведения в звуках чувств и настроений с целью вызвать в слушателе соответствующие чувства и настроения. Главные элементы музыки: ритм, мелодия и гармония. Различают по содержанию музыку: церковную и свет-

скую, по средствам исполнения: инструментальную и вокальную. Инструм. музыка делится на оркестровую и камерную, по роду инструментов на духовую и смычковую [Музыка, Брокгауз, Ефрон].

В приведенном примере, музыка объясняется как искусство и как процесс построения музыкального произведения. Авторы приводят также классификацию музыкальных произведений по принципу средств исполнения:

Элементы музыки, перечисленные в данной дефиниции, касаются музыкального текста, принципов его построения, упорядочения звуков так, чтобы они создавали информационное (эмоционально-сенсорное и эстетическое) целое. Элементами музыки как искусства являются музыкальные произведения, а не принципы его организации.

Преобладающее количество толкований объясняет, что музыка – это вид искусства. Распространенным моментом дефиниции является влияние музыки на психику человека.

Музыка – самое символическое из всех искусств, так как оказывает влияние на человека, не используя слов и зрительных образов [Музыка, Символы, знаки, эмблемы].

Это влияние происходит благодаря музыкальному произведению:

Музыка (от греч. *musike*, буквально – искусство муз), вид искусства, который отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных звуковых последовательностей, состоящих в основном из тонов (звуков определенной высоты) [Сохор].

Воздействие музыки на человека это известный факт, что подтверждает использование ее в лечебных целях. Известная как звуко- или музыкотерапия – комплексная система лечения, это психотерапевтический метод, основанный на целительном воздействии музыки на психологическое состояние человека.

Следующий момент, который стоит обсудить, это отражение действительности в музыкальном тексте. Произведения искусства могут отражать действительность только тогда, когда человек так их воспринимает и находит в сочинениях какие-то элементы окружающего мира, то есть от человека и его опыта зависит наделение музыки смыслом, семантическими образами. Он «вкладывает» в музыку содержание.

В *Википедии – Свободной энциклопедии* читаем, что содержанием музыкальных произведений являются идеи и эмоции, которые передаются при помощи звуковых художественных образов. В этих толкованиях термина музыка, как и в предыдущих, подчеркиваются семантические признаки результатов деятельности композитора:

Музыка (греч. *Musike*, от *musa* – муза) – искусство, отражающее действительность в звуковых художественных образах, одна из форм общественной идеологии. Обладая мощной силой непосредственного воздействия, **музыка** на протяжении всей истории играла и играет огромную общественно-идейную, культурно-воспитательную и организующую роль [Штейнпресс, Ямпольский].

Музыка (греч. *Μουσική* от греч. *μουσα* – муза) – разновидность искусства, воплощающая идейно-эмоциональное содержание в звуковых художественных образах [Музыка, Википедия].

Музыка – искусство согласованного сочетания составляющих звука, воздействующих на психику человека. Музыка характеризуется воздействием на эмоциональное состояние людей, соотношением частот (высот), громкостью, длительностью, тембром, переходными процессами [Музыка, Словарь по общественным наукам].

Музыка из всех видов искусств наиболее непосредственно воздействует на восприятие человека, «заражает эмоциями». Язык души – так принято говорить о музыке именно потому, что она обладает сильным воздействием на подсознательном уровне на область чувств человека, но нельзя исключить при этом и воздействия на область разума. Дать одно исчерпывающе точное определение явлению (или субстанции), называемому «музыка» сложная задача. Материалом музыки (с точки зрения физической) является ряд звуков, возникающий из колебания струны, столба воздуха (принцип духовых инструментов), мембраны – кожи, пузыря, дерева, металла. И с этой точки зрения звуки (так же, как и ритмы) – явление самой природы: пение птиц и голоса животных и людей, журчание воды и т.п. Таким образом, через общность звуковой природной среды устанавливается связь со звуковой природой речи человека, с психикой, эмоциональным миром и физиологией человека [Джани-Заде, Келле].

Из приведенных рассуждений следует, что толкование термина музыка приводит к неразличанию объектов, связанных с музыкальной деятельностью. В рамках музыковедческих исследований оно не всегда имеет четкие смысловые границы и часто выступает как синоним музыкального текста, тогда как, на наш взгляд, подобное отождествление недопустимо. Данные понятия – *музыка* как вид искусства, *музыка* как музыкальное произведение, и *музыка* как поток сигналов (внешний музыкальный текст) принадлежат к разным исследовательским объектам. Музыканты и музыковеды продолжают использовать термин *музыка* без должной рефлексии и поэтому необходимо обозначить основные границы его понимания.

Если мы понимаем музыку как вид искусства, как музыкальное произведение, и, наконец, как ряд музыкальных звуков, нельзя эти три термина сводить к одному понятию. Это совершенно неверно. Надо четко определить, что чем является. Возможно, наилучшим выходом было бы использование трех терминологических определений – «*музыкальное искусство*», «*музыкальное произведение*» и «*музыка*», где только последнее будет означать воспринимаемый нашими чувствами поток звуковых сигналов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Дефиниция*, Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова, в: Цифровая библиотека по философии, <http://filosof.historic.ru/enc/item/f00/s03/a000318.shtml>, [04.07.2010]
2. *Дефиниция*, в: Философский словарь, <http://www.philosophydic.ru/definicija>, [04.07.2010].
3. Джани-Заде, Т., Келле В. *Музыка*, в: Энциклопедия Кругосвет, http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/MUZIKA.html, [04.07.2010].
4. Лешак, О. В. Функционально-прагматическая оценка терминов *дискурс*, используемых в современном русском языкознании, w: *Problemy semantyki i stylistyki tekstu*, Łódź 2009, s. 11-23.
5. *Музыка*, в: Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А., Малый энциклопедический словарь, http://slovari.yandex.ru/~книги/Брокгауз_и_Ефрон/Музыка/, [04.07.2010].
6. *Музыка*, в: Википедия – свободная энциклопедия, <http://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка> [04.07.2010].
7. *Музыка*, в: Словарь по общественным наукам, http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl_sch2.cgi?RMzn:qg, [04.07.2010].
8. *Музыка*, в: Толковый словарь Д. Н. Ушакова, http://slovari.yandex.ru/Музыка/Толковый_словарь_Ушакова/Музыка, [04.07.2010].
9. *Музыка*, в: Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля, <http://www.onlinedics.ru/slovar/dal/m/muzyka.html>, [04.07.2010].
10. *Музыка*, в: Энциклопедия «Символы, знаки, эмблемы», <http://slovari.yandex.ru/dict/encsym/article/SYM/sym-0445.htm?text=%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0&encid=encsym&stpar3=1.1>, [04.07.2010].
11. Словарь, в: Большая советская энциклопедия, <http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Словарь>, (15.06.2012)
12. Сохор, А. Н. *Музыка*, в: Большая советская энциклопедия, <http://slovari.yandex.ru/dict/bse/article/00050/21200.htm>, [04.07.2010].
13. Холопова, В. Н. *Формы музыкальных произведений. Учебное пособие*, в: Библиотека МНПУ, Режим доступа: http://lib.mdpu.org.ua/load/myzika/analiz_muzikalnih_form.doc, [28.06.2012].
14. Штейнпресс, Б.С., Ямпольский И.М. *Музыка*, в: Энциклопедический музыкальный словарь, Москва 1966, с. 327-328
15. Król, M. *Омонимичность versus полисемия – вопрос тождества слова (на примере лексемы «прйти»*, w: *Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*, tom 19 Kielce 2011, s. 100.

УДК 80+811.1612

*Леся Гапон, здобувач
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

ФІЛОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕНЬ ЯРОСЛАВА-БОГДАНА РУДНИЦЬКОГО

У статті визначено основні напрямки філологічної діяльності талановитого українського вченого ХХ століття Я.-Б. Рудницького. Матеріал підкріплено бібліографічними даними, витягами із публікацій автора та його сучасників. Роль і місце наукових праць у творчому доробку дослідника висвітлено з урахуванням їхнього значення для розвитку сучасної україністики.

Ключові слова: фольклористика, літературознавство, мовознавство, лексикографія, етимологія, ономастика, діалектологія, славістика, соціолінгвістика, лінгвоцид.

В статье определены основные сферы филологической деятельности талантливого украинского ученого ХХ столетия Ярослава-Богдана Рудницкого. Материал подкреплен библиографическими данными, выдержками из публикаций автора и его современников. Значение научных исследований изложено с учетом их влияния на развитие современной украинистики.

Ключевые слова: фольклористика, литературоведение, языковедение, лексикография, этимология, ономастика, диалектология, славистика, социолингвистика, лингвоцид.

The article describes the main spheres of Rudnyckyj's philological activity. The key-points of the present work are confirmed by bibliography facts. A lot of quotations from Rudnyckyj's papers are used to define the importance of his scientific labor and its influence on the development of contemporary studies in the field of Ukrainian philology.

The key-words: folkloristic, history and criticism of literature, linguistic, lexicography, etymology, onomastics, dialectology, Slavic studies, socio-linguistic, linguicide.

Вступ. «Наука – шукання правди шляхом інтелектуального зусилля й певних метод», – вважав один із найбільш яскравих учених ХХ століття Ярослав-Богдан Рудницький [9, 16] – український мовознавець, славіст, літературознавець, фольклорист. Його непересічні праці з літературознавства, ономастики, етимології, діалектології, соціальної лінгвістики та фундаментальна робота – «Етимологічний словник української мови» (1962-1982) – увійшли в золотий фонд світової україністики, а активна науково-організаційна й видавнича діяльність ученого, багаторічна робота на відповідальних постах науково-дослідних і науково-педагогічних установ діаспори та беззаперечне міжнародне визнання – підняли на рівень тих великих науковців, які визначали шляхи розвитку української науки не лише в «екзильному» вимірі, а й у загальнонаціональному масштабі.

Однак незважаючи на майже щорічні виступи визначного вченого в рамках міжнародних наукових конгресів (1934-1991 роки) та численні публікації (бібліографічний покажчик праць Я.-Б. Рудницького налічує близько 3000 найменувань), ім'я ученого, силою обставин на довгих 60 років віддаленого від рідної землі «залізною завісою» політичного неприйняття, «досі майже невідоме на його Батьківщині» і «має бути повернене сучасній Україні» [2, 145].

Перші кроки щодо популяризації творчого доробку Я.-Б. Рудницького уже зроблено. Доступними широкому загалу є статті вітчизняних науковців: Зорівчак Р., Вериги В., Дзири Я., Домбровського О., Пришляк Я., Петрушевої Т., Дідківської Г., Супронюк О., Шендеровського В. Не оминули увагою творчу спадщину вченого і зарубіжні дослідники: Т. Носко-Оборонів, Я. Славутич, М. Мандрика, Ю. Шевельов, В. Кубійович. У їхніх працях – публіцистичних, наукових та енциклопедичних статтях, біографічних нарисах та біобібліографічних виданнях – висвітлено основні віхи життя вченого, окремі аспекти його наукової і громадсько-політичної діяльності.

Ґрунтовне ж вивчення внеску вченого в українську науку ще попереду.

Метою статті є визначення ключових напрямків філологічної діяльності Я.-Б. Рудницького.

Серед основних завдань – висвітлення ролі і місця фундаментальних праць подвижника української науки в галузі філології на теоретико-дослідницькому та соціокультурному тлі.

Постать Ярослава-Богдана Рудницького багатогранна. Учений світового рівня, громадський та політичний діяч, письменник, журналіст, перекладач, бібліограф, педагог – ось далеко не повний перелік сфер його діяльності.

Поза межами України Ярослав-Богдан Рудницький був одним із найдіяльніших учених, активним громадським діячем, талановитим організатором науки. Він засновник і протягом 1955-70 років президент Української вільної Академії наук у Канаді, з 1959 року – голова Української наукової ради; протягом 1971-1979, 1982-1988 років – очільник Товариства плекання рідної мови, з 1972 року – заступник голови Міжнародного комітету спеціальної ономастики при ООН, з 1978 року – президент Української Могіляно-Мазепинської академії наук, редактор серій наукових праць УВАН «Славістика» (1949-1973), «Ономастика» (1951-1975), «Хроніка УВАН» (з 1949 року), «Україніка окциденталія» (1956-1966 роки), річника «Слово на сторожі» (з 1964 року), видавець «Читань зі слов'янського фольклору» (1951-1957 роки), «Читань зі слов'янської літератури» (з 1959 року), співредактор «Україніки канадіани» (з 1953 року), «Бюлетеня УВАН» (з 1949 року), «Журналу Канадської лінгвістичної асоціації» (1954-1956 роки)), засновник відділу україністики в Манітобському університеті (1949-1976 роки), ініціатор створення у 1954 році Канадської асоціації славістів і Канадського лінгвістичного товариства, у 1967 році – Канадського інституту назвознавства, з 1978 року – українознавчих програм в австралійських університетах тощо [4].

Надзвичайно потужною була діяльність Я.-Б. Рудницького як популяризатора національної культури. Протягом життя учений мав змогу побувати в багатьох країнах, навіть здійснив навколосвітню мандрівку. І завжди в центрі уваги під час цих поїздок були українські науково-культурні установи. Щирий патріот, він намагався віднайти сліди перебування видатних українців усюди, де силою обставин йому доводилося побувати: в італійському Сан-Ремо він інформує місцевих мешканців про те, що тут довгий час лікувалася Леся Українка, венеціанцям повідомляє, що саме в їхньому місті служив Юрій Федькович, у німецькому Бадешвальбаху подає інформацію в пресу про тимчасове проживання в них Марка Вовчка, на острів Капрі привозить декілька портретів і книжок Михайла Коцюбинського, в архівах столиці Швеції знаходить матеріали про висування кандидатури І.Я. Франка на премію Нобеля в галузі літератури [2, 149].

Подорожі стимулювали журналістську, перекладацьку та письменницьку Я.-Б. Рудницького. З кожного міста, відвіданого під час мандрівки, учений друкував розповіді у формі репортажів для засобів масової інформації. Згодом з цих матеріалів склалися книги: «З подорожі по Америці 1956» (1956 рік, 128 сторінок), «З подорожі навколо світу» (1972 рік, 210 сторінок), «З подорожі до Скандинавії 1957» (1957 рік, 136 сторінок), «З подорожей по Канаді» (1959 рік, 128 сторінок), «З подорожі на Мальту» (1962 рік, 14 сторінок). Крім того, Я.-Б. Рудницький знав як перекладач ряду творів В. Шекспіра, Р. Бернса, Я. Цишинського. Він є автором низки чудових віршів патріотично-громадянського змісту та ніжної інтимної лірики («Рудницькіана», №11, 1994 рік). У рукописах лишилися його збірка поезій «Євшану пах» і повість «В гору тече Бобрівка».

Не втратили своєї актуальності літературознавчі праці вченого. Його перу належать понад сто публікацій, присвячених Шевченку, кількадесят – Франкові й Лесі Українці. Я.-Б. Рудницький писав також про творчість М. Гоголя, П. Куліша, Б.-І. Антонича. Професор висвітлював питання мистецтва перекладу як двомовної творчості, типології стилістичних функцій назв, розробляв проблеми порівняльного літературознавства [2, 147]. В умовах еміграції учений був позбавлений тиску радянської ідеології, тому мав змогу висвітлити глибинні духовні пласти творчості класиків української літератури. Наприклад, у праці «Бернс і Шевченко» Я.-Б. Рудницький розвінчує міф про «класовість» поетичної спадщини Кобзаря. Учений відзначає, що і Шевченко, і Бернс розв'язували «національне питання шляхом революції, а соціальне шляхом еволюції на базі принципів християнської етики» [5, 16].

Визначними є заслуги Я.-Б. Рудницького на ниві фольклористики. Серед українських поселенців у Канаді професор зібрав чимало народних пісень і віршів, переказів і оповідок, записав тексти обрядових дійств, зафіксував живу мову кількох поколінь канадських українців. Усе це підсумовано в чотирьох томах «Матеріалів для українсько-канадської фольклористики й діалектології» (1956-1963 роки) і становить велику цінність для письменників, бо дає багатство тем і образів, та для науковців, бо демонструє усі діалектні особливості мови, її говірок.

Одне із чільних місць у науковому спадку Я.-Б. Рудницького як філолога посідають лексико-

графічні праці. Учений усвідомлює, наскільки важливим є словникарство для збереження і розвитку рідної мови, тож збирає спортивну українську термінологію і в 1934 році у Львові публікує за цими матеріалами наукову працю, в 1936 році у Подєбрадах - дендрологічний словник УТГІ [4, 11]. У 1938-1943 роках разом із відомим українським лексикографом Зеноном Кузелею укладає українсько-німецький словник. Метою роботи було «дати українському народові великий підручний український словник академічного типу» [6, 4]. Знаменно, що досвід Я.-Б. Рудницького в підготовці термінологічних та перекладних словників було використано науковцями незалежної України, куди в 1992 році ученого запросили «в справі укладення великого українсько-англійського фізичного словника» [2, 156].

Відзначаючи здобутки Я.-Б. Рудницького як лексиколога, слід згадати і про кишеньковий «Українсько-німецький словник» (1940 рік), який неодноразово перевидавався, «Правописний словник української мови» на 65 тис. слів, виданий у співавторстві з К. Цісаркевичем у 1979 році, і про підготовку до друку першого церковнослов'янсько-українського словника Лаврентія Зизанія «Лексис». Однак його вершинним твором, фундаментальною працею є, безумовно, «Етимологічний словник української мови» (1962-1982 роки). Це «синтетична лексикографічна праця» обсягом понад 1000 сторінок. Словник «охоплює усі шари української лексики – історичний, літературний і діалектний», до нього включено значну кількість запозичень різного часу, етноніми, власні імена, та чи не найцікавіший розділ – «Топоніміка», те, «чого немає в аналогічному кийівському виданні» [2, 150].

Непересічною є і методологічна база етимологічних досліджень Я.-Б. Рудницького, висвітлена ним у роботах «Етимологічна формула: З особливою увагою до слов'янських мов» (1962 рік), «Етимологічна формула в ономастиці», «Слов'янські етимологічні розвідки» (1961 рік) та в передмові до «Етимологічного словника української мови» (1962 рік). Автор пропонує свою етимологічну формулу, з якої випливає логіка побудови гасла «Етимологічного словника української мови» Я.-Б. Рудницького: слово кирилицею, його літературні й діалектні різновиди, вказівка на історичні джерела, семантика, синоніми та деривативи (похідні слова), переклад англійською мовою, порівняння з відповідниками в інших (слов'янських чи індоєвропейських) мовах, вичерпна історія слова.

Величезним є доробок Я.-Б. Рудницького як ономаста. Стефан Голутяк-Голик у праці «Я.-Б. Рудницький і розвиток української ономастики. Ономастична бібліографія. 1935-1995» (1995 рік) називає 35 основних назвознавчих робіт, 5 праць з ономастичної теорії, 20 публікацій з української, 14 – зі слов'янської, 20 – із загальної ономастики, 82 роботи з української топоніміки, 10 праць про українських назвознавців, 26 оглядів та рецензій ономастичних видань, 5 передмов до тематичних публікацій, 5 випусків ономастичної бібліографії, 18 виступів на наукових конгресах, 23 публікації на дотичні до ономастики теми – всього 243 позиції. У Оттавському державному архіві знаходяться 10000 карток із козацькими прізвищами з 1649 року, 30000 прізвищ канадських українців, зібраних науковцем; у роботі «Географічні назви Бойківщини» (роки видання окремою книгою - 1939, 1962) Я. Рудницький пояснив близько 2000 топонімів; у праці «Канадійські назви українського походження» (1951 рік) «в історичному, етнічному, морально-естетичному, мовознавчому аспектах» проаналізовано 178 найбільш характерних українських топонімів, що отримали нове місце побутування на канадській землі [2, 151]. Учений виступав проти нівеляції та спотворення українських назв (географічних та антропонімічних) в умовах еміграції, неправильної транслітерації їх при перекладі, ідеологізації та дилетантського підходу до тлумачення етимології основних українських топонімів.

Важливою ділянкою наукової діяльності професора Рудницького була діалектологія. Перша праця зі згаданої теми – «Діалектологічна праця в терені» – датована 1933 роком. Згодом вийшли друком «Українська мова та її говори» (1937 рік), «Українські східнокарпатські діалекти лемків, бойків, гуцулів» (1940, співавтор – Г. Наконечна), «Міські говірки Львова» (1943 рік), «Говір Ільниць на Закарпатті» (1944 рік), «Нарис української діалектології» (1946 рік), «Гадяцький говір» (1949 рік). У монографії «Українська мова та її говори» (1937 рік) та «Нарисі української діалектології» (1946 рік) автор розглядає систему українських діалектів, розрізняючи наріччя, говори, говірки, визначаючи основні лінгво-соціальні чинники, що мали вплив на таке розмежування мови; демонструє фонетичні, лексичні і граматичні відмінності між говорами та говірками, подає зразки усного мовлення їхніх носіїв, фольклорні записи. Окремі роботи присвячені вивченню питань визначення меж розповсюдження українських діалектів: «До бойківсько-наддністрянської мовної межі» (1935 рік), «Про межі західноукраїнських діалектів» (1937 рік), «Найважливіші ізофони на півночі центральної Бойківщини» (1938 рік). Першим в історії вітчизняного мовознавства Я.-Б. Рудницький звернув увагу на перехідні, мішані діалектні утворення («Нарис української діалекто-

гії» (1946 рік), «До бойківсько-наддністрянської мовної межі» (1935 рік)), одним із перших – на міський сленг («Міські говірки Львова» (1943 рік)). Потрапивши в умови канадської еміграції, Я.-Б. Рудницький методично записував і досліджував зразки діалектного мовлення українських емігрантів, про що свідчать його публікації: «Зауваги щодо функціонування української мови та її діалектів у Канаді» (1954 рік), «Фонологічні нововведення в канадійському діалекті української мови» (1961 рік).

До висвітлених вище досягнень науковця, маємо додати вагомий вклад Я.-Б. Рудницького в дослідження слов'янських мов. Учений є автором «Нарису з граматики староцерковнослов'янської мови» (1947 рік), «Лекцій з порівняльної граматики слов'янських мов. Частина I: Вступ» (1948 рік), «Вступу у слов'янознавство» (1948 рік), «Староцерковнослов'янської мови» (1952 рік). У праці «До передісторії праслов'янського визвуку» (1971 рік) автор відстоює висунуту ним ще в 1934 році гіпотезу про походження праслов'янського -ь. Проблеми індоєвропейської та слов'янської акцентології учений досліджує у статті «Слов'янські й індоєвропейські наголосові дублети» (1955 рік). Робота «Чергування *jehac/jachac* в польській мові» презентує Я.-Б. Рудницького як майстерного полоніста. Важливі аспекти слов'янського словотвору висвітлено у працях «У справі девербативів із наростками -ище, -исько у слов'янських мовах» (1937 рік), «Слов'янський суфікс -ера» (1959 рік).

Учений світового масштабу, Я.-Б. Рудницький володів десятима мовами, багато його робіт написано англійською, німецькою, польською, у ряді праць зустрічаємо уривки чеською, латинською, старослов'янською. Але найбільше його турбували стан і перспективи розвитку рідної мови. Тому особливе місце серед публікацій Рудницького – україніста і патріота – займають твори соціолінгвістичного спрямування та видання, присвячені питанням культури мовлення, збереженню самобутності, неповторності і «соборності» української мови, розширенню сфер її використання та популяризації в західному світі [8, 10].

Чи не найпомітнішою серед них є праця «Лінгвоцид», що після 1967 року багато разів перевидавалася. У ній автор трактує лінгвоцид як «будь-які спроби частини суспільства, уряду чи інституцій обмежити або підтримати використання однієї мови за рахунок іншої» [7, 14] і чітко визначає перелік заходів, які вважає лінгвоцидними. Докладніше про це йдеться у нашому дослідженні «Концепція лінгвоциду у трактуванні Ярослава-Богдана Рудницького на тлі культурно-історичних реалій розвитку української мови ХХ століття» [1, 95-100].

Дослідник усвідомлював, що «після 1929 за Збручем... пішов пляновий і систематичний наступ на все українство, отже й на українську мову», що уряд «хоч і не заборонив офіційно українську мову, старається »наблизити« її... до російської мови» і що цей процес «йде скорим ходом вперед, головню ж – у ділянці термінології (й скорочення), складні й правопису, що вже значно одбіг від академічного» [8, 11]. Учений рішуче виступав проти політичного втручання у внутрішню структуру мови. Він підтримував і пропагував «академічний правопис», прийнятий у 1929 році Академією Наук УРСР у Києві і Науковим товариством Тараса Шевченка у Львові, вважаючи, що «таким чином, хоч формально здійснено від десятків літ назріваючу тенденцію з'єднати правописи на всьому просторі української мови» [8, 10]. Про це свідчать численні видання українського правопису (співавтор – Б. Романенчук, 1938, 1942, 1946, 1947, 1949 роки), сучасної української граматики (1940, 1941, 1943, 1964 роки), «Правописний словник української мови» (1979 рік, співавтор – К. Церкович), ряд публікацій підручників з української мови для іноземців: для німців – у 1940, 1964, 1982 роках; для англомовного населення – у 1949, 1968 роках. Неодноразово виходив друком англomовний «Посібник з граматики української мови» (1949, 1968 роки, співавтор - Ю. Луцький). У 1946 році опубліковано «Грамаіичні таблиці з української мови для шкіл і самонавчання» [3].

Як лінгвоцидну акцію трактує учений вилучення у 30-тих роках з українського алфавіту букви «ґ». У 1975 році він надсилає меморандум Канадській національній комісії Об'єднаних Націй, Освітній, науковій і культурній організації ЮНЕСКО про необхідність проведення заходів щодо повернення в український алфавіт вказаної вище літери. Протягом 1941-1969 років він уклав спеціальний словник слів із літерою «ґ», що налічує близько 1000 лексичних одиниць, включаючи історичні та етимологічні пояснення кожної з них.

Показовими є і його праці з культури мови: «Як говорити по-літературному» (1942, 1946 роки), «Як не писати і не говорити» (1936 рік), «З нових тенденцій сучасної української мови» (1938 рік), «Як писати по-літературному» (1951 рік) тощо.

Творча спадщина визначного вченого Я.-Б. Рудницького охоплює широке коло проблем і заслужила високу оцінку в наукових колах. «Його праці з царини мовознавства (зокрема ономастики та етимології) мають тривале значення, їхній засяг – на кілька поколінь!» – вважав ві-

домий канадсько-український учений Яр Славутич [10, 4]. «Епохальною подією в українському академічному житті» названо вихід друком «Етимологічного словника української мови» Ярослава Рудницького на сторінках популярного видання «Америка» (1966 рік).

Дослідження Я.-Б. Рудницького з фольклористики, літературознавства, етимології, діалектології, ономастики, історії мови, лексикології, соціолінгвістики досі не втратили наукового значення і потребують ретельного вивчення сучасниками.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гапон Л. Концепція лінгвоциду у трактуванні Ярослава-Богдана Рудницького на тлі культурно-історичних реалій розвитку української мови ХХ століття // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. – 2011. – №5. – С. 95-100.
2. Дзира Я. Пошануймо свою славу. Ярослав-Богдан Рудницький – учений, патріот // Пам'ятки України. Історія й культура. – 1999. – №1. – С. 145-157.
3. Мандрика М. Біобібліографія Я.-Б. Рудницького. – Вінніпег: УВАН, 1961. – 67с.
4. Носко-Оборонів Т. Д-р Яр. Б. Рудницький. Біографічний нарис // Рудницькіана. – №9. – 1993. – 49 с.
5. Рудницький Я. Бернс і Шевченко. Вінніпег: УВАН, 1959.- 32 с.
6. Рудницький Я. Зенон Кузеля як лексикограф. – Париж-Вінніпег, 1960. – 8с.
7. Рудницький Я. Лінгвоцид. – Вінніпег-Мюнхен, 1976. – 31с.
8. Рудницький Я. Мовна та правописна справа в Галичині. – Львів, 1937. – 16 с.
9. Рудницький Я. Словник екзильної ідіолоксії. // Україніка екзиліана. – №7.– 1981. – 24 с.
10. Славутич Я. Творець української науки в Канаді. – Вінніпег, 1971. – С. 5-6.

*Галина Чумақ, доцент
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

ПЕРЕКЛАДАЦЬКА СТРАТЕГІЯ В. МОРОЗОВА ПРИ ПЕРЕДАЧІ ВЛАСНИХ ІМЕН В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ АВТОРСЬКИХ ДИТЯЧИХ КАЗОК

Чумақ Г.В. У статті аналізується перекладацька стратегія В. Морозова при передачі авторських власних назв та імен засобами цільової мови в українських перекладах казок Дж. Ролінг «Гаррі Поттер і філософський камінь» та Р.Дала «Чарлі і шоколадна фабрика».

Ключові слова : перекладацька стратегія, транскрибування, транслітерація, адаптація, етимологія, жанрова специфіка.

Halyna Chumak. The article focuses on the analysis of translation strategy chosen by Victor Morozov in conveying of proper names by means of the target language in his Ukrainian translations of J. Rowling's "Harry Potter and the Sorcerer's stone" and R. Dahl's "Charlie and the Chocolate Factory"

Key words: translation strategy, transcribing, transliteration, adapting, etymology, genre specific.

В Україні існує достатньо видавництв, котрі спеціалізуються на перекладах та видавництві класики світової літератури, сучасної літератури та дитячої літератури українською мовою. Але кожне видавництво має свої мовну політику, і далеко не завжди, на наш погляд, ця „політика” є ефективною.

Вибір перекладацької стратегії стає вирішальним для адекватності перекладу цільовою мовою, особливо коли маємо справу із перекладами дитячої літератури, як у випадку перекладацької діяльності Віктора Морозова. Його співпраця із видавництвом А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА – типовий приклад вдалого та гармонійного поєднання мовної політики та перекладацької стратегії. Найзгадуванішим прикладом можуть слугувати переклади усіх книги Дж. Ролінг із циклу про Гаррі Поттера.

Мета статті – аналіз перекладацької стратегії В. Морозова при передачі власних назв, який здійснено на матеріалі оригінальних текстів романів Дж.Ролінг «Гаррі Поттер і філософський камінь» та Р.Дала «Чарлі і шоколадна фабрика» та їх українських перекладів. Ці дві знакові дитячі книги користуються особливою популярністю у читачів, обидві були екранізовані, тому вони можуть бути досить показовими результатами ефективності обраної перекладацької стратегії

У даній статті враховано ще один важливий фактор, який неможливо оминути – це вікова категорія читачів художніх творів та жанрова специфіка вихідного тексту. А саме, дитяча література, жанр – авторська казка.

Семантика тексту казки становить особливий інтерес у плані вивчення інформації в образах текстів цього жанру, що сприятиме з'ясуванню механізмів об'єктивації знань про світ у мовних формах. Художні образи персонажів, представлені в текстах казок, є носіями концептуальної інформації. Текст казки є вербальним повідомленням, що передає предметно-логічну, естетичну, образну, емоційну та оцінну інформацію, яка оформилась в ідейно-художньому змісті тексту в єдине ціле [13, с. 13]. Основними характеристиками казкового тексту є обмеженість та стереотипізація дійових осіб. Персонажі чарівної казки перетворилися на знаки та символи абстрактних категорій добра, зла, прекрасного, потворного, чарівного, адже в казках сконцентровано життєвий досвід, накопичений людством упродовж тривалих відрізків часу, та індивідуальні фантазії безіменних виконавців, які трактують казковий сюжет на власний розсуд [9, с. 15].

Дослідники не раз відзначали особливі якості казкового слова, зокрема його семантичну ускладненість. Це притаманне і казковим іменам, у яких відображаються прадавні уявлення про

те, що кожна річ має своє, невіддільне від неї, ім'я. Функція, яку виконують назви, які утворилися природнім шляхом є номінативною – назвати для того, щоб розрізнити об'єкти одного типу [4, с. 17]. Проблема перекладу цієї групи власних назв не є складною для розв'язання. В більшості випадків вони транскрибуються або транслітеруються, а не перекладаються.

Якщо назва з'являється вперше і немає традиційної транскрибованої форми, як у випадку роману Дж. Ролінг «Гаррі Поттер і філософський камінь» та Р.Дала «Чарлі і шоколадна фабрика», то перекладач при створенні нового «звучання» для неї повинен не тільки знати правила транскрибування, але, інколи, як виняток, бути спроможним порушити ці правила, якщо назви звучать незграбно або смішно для цільових читачів; враховувати соціокультурне забарвлення, але не етимологію цієї назви. [2]

Авторські власні назви поділяються на ті, що вживаються в об'єктивній дійсності, разом з природно створеними назвами (нові вигадані імена, фамілії та змінені варіанти географічних назв); та літературні назви (імена та прізвиська літературних героїв, назви місць, де відбуваються події) [5, с. 230].

Для того, щоб знайти ім'я для казкового персонажа, письменник використовує вже існуючі назви або самостійно вигадує нові, фантастичні, абсурдні, описуючі імена для героїв, які їх представляють. Тому, очевидно, що в казці немає жодної назви без певним чином акторського наміру у ній, який в деяких випадках більш або менш помітний для читача.

В реальному житті власні назви виступають в якості знака, тісно пов'язаного з предметом, який називають, без експлікації якихось особливостей, притаманних даній особі. За винятком хіба що деталі, що становить її ім'я. Власна назва сприймається як найконкретніша з усіх можливих типів назв, значною мірою позбавлена сигніфікативного змісту [6, с. 204]. У казці, навпаки, власна назва виявляється не лише денотативом, але й конотативом, який визначає зв'язки висловлювання з текстом. Добір прізвиська й імені для свого персонажа у багатьох письменників є стилістичним засобом для глибшого розкриття змісту твору. Коли власна назва номінує героя, воно одразу ж отримує призначення не лише вказувати на позначуваний об'єкт, а й надавати йому той зміст і ті характеристики, які надає автор, і таким чином онім визначає якості персонажа [4, с. 13].

Найменування персонажів і чарівних предметів органічно входять до поетичної структури казок, зумовленої «установкою на вигадку»: «Казка визначається таким чином, що в основі її естетики лежить вигадка, навмисне підкреслена як вигадка» [10, с. 258]. Проте в казці не все вигадане й «неправдоподібне». Уся жанрова суть казки якраз і полягає в своєрідності казкового поєднання в ній реального і вигаданого. Тут предмети, явища природи, тварини діють, як люди. Людські риси спостерігаються у світі тварин і речей. До світу неживого привноситься метафорична «персоніфікація», виходить «знімок» з людського життя: текст казки будується на своєрідному перекодуванні плану вираження одного коду (реального) в планах іншого коду (фантастичного) [1].

Детальний опис усіх тринадцяти етапів перекладу власних імен та назв поданий у статті М.В. Бережної [3]. Але основні принципи перекладу власних назв були закладені ще Виноградовим у його фундаментальному дослідженні «Введение в переводоведение». Творчість в перекладі власних назв, на його думку, починається в той момент, коли перекладач стикається з так званими смисловими (значущими, значимими, такими, що «говорять») іменами і прізвиськами. Тоді ж виникає і перекладацька проблема, пов'язана з аналізом суті і функції значимих імен в тексті і способом їх передачі при перекладі [5, 130].

Перекладаючи смислову власну назву, перекладач використовує одну із двох моделей: 1. чи-ста основа чи

2. основа+онамастичний формат=власна назва [5, 164].

Виноградов також стверджує, що функціональний підхід до перекладу смислових імен помітний переважно при відтворенні комічних, іронічних та сатиричних імен епізодичних персонажів, які лише згадуються в творі і не мають прямого відношення до його сюжетних ліній [5, 140].

Вибір перекладацької стратегії, на нашу думку, полягає саме в балансуванні необхідного елемента творчості та функціонального підходу до перекладу власних назв у жанрі авторської дитячої казки.

«Гаррі Поттер і філософський камінь» Дж.Ролінг і «Чарлі і шоколадна фабрика» Р.Дала належать до одного літературного жанру. Співвідношення авторських стилістичних прийомів обох романів відрізняються. У романі Дж.Ролінг кількість власних назв переважає, у романі Р.Дала – навпаки. Однак, головні принципи перекладацької стратегії В.Морозова в двох романах однакові: під час перекладу власних назв в обох романах переважає метод транскрибування / транслітерації.

Власні назви є найбільш кількісно представленим стилістичним прийомом у творі Джоан Ро-

лінг. В результаті аналізу твору було ідентифіковано 212 власних назв, які включають антропоніми, топоніми, зооніми та ін.

При перекладі більшості топонімів В. Морозов використовував усталені відповідники. До таких назв належать *Kent* [15, с. 4] – *Кент* [12, с. 10], *Britain* [15, с. 4] – *Британія* [12, с. 10], *Yorkshire* [15, с. 4] – *Йоркшир* [12, с. 10], *Brazil* [15, с. 21] – *Бразилія* [12, с. 31]. Під час перекладу таких власних назв як *Surrey* [15, с. 25] – *графство Суррей* [12, с. 38] перекладач використовує уточнення і тим самим допомагає читачеві краще розуміти де саме відбуваються події твору.

Проте, не всі топоніми мають свої реальні відповідники. У творі є три вигадані назви – назви міст та алеї. Назва містечка в якому проживало сімейство Дурслів *Little Whinging* [15, с. 25] було створено самою авторкою. В перекладі ця назва звучить як *Літл-Вінгін* [12, с. 38]; В. Морозов використав метод транскрибування. Місце проживання магічної общини також було вигадано письменницею. *Godric's Hollow* [15, с. 8] перетворилося на *долину Годрика* [12, с. 16] за допомогою поєднання транскрибування та перекладу.

Назва алеї *Diagon Alley* [15, с. 46] перекладено за допомогою поєднання транслітерації та безпосередньо перекладу. В українському варіанті ця назва звучить як *алея Діагон* [12, с. 74].

У першому романі про Гаррі Поттера є чимало зоонімів. Прізвиська домашніх тварин та улюбленців найрізноманітніші.

Harry knew he ought to feel sorry that Mrs. Figg had broken her leg, but it wasn't easy when he reminded himself it would be a whole year before he had to look at Tibbles, Snowy, Mr. Paws, and Tufty again [15, с. 16].

Гаррі розумів, що негарно радити з приводу зламаної ноги місіс Фіг, але стриматися було важко, бо він збагнув, що тепер лише через рік знову побачить знімки Мурчика, Білосніжки, Лапоньки та Марсика [12, с. 26].

Прізвиська перекладено способом підстановки. На нашу думку спосіб підбрано дуже вдало і таким чином українському читачеві такий переклад є ближчим та легшим для сприйняття.

Дуже вдалим є переклад прізвиська сови Гаррі Поттера *Hedwig*. Як зазначила Джоан Ролінг у своєму інтерв'ю, що *Hedwig* – це ім'я середньовічної святої, покровительки дітей-сиріт. В контексті роману це є дуже символічно, так як сам Гаррі Поттер сирота.

He had decided to call her Hedwig, a name he had found in A History of Magic [15, с. 69].

Він вирішив назвати її Гедвігою, натрапивши на таке ім'я в «Історії магії» [12, с. 92].

Однак, слід зазначити, що не всі імена передані так само вдало. Не досить добре підібраний метод перекладу позбавляє слово його конотативного значення.

«How do you know about Fluffy?» he said.

«Fluffy?» [15, с. 153]

Звідки ви си довідали про Флаффі? Запитав він.

Флаффі? [12, с. 196]

У цьому реченні перекладач надає перевагу транскрибуванню над перекладом і цим самим втрачається значущість даного прізвиська. Адже, читач який не володіє англійською мовою, не зможе відчутти двозначність імені і в результаті, не зрозуміє характеру самого персонажа. В оригінальному тексті зоонім виділено курсивом для передачі великого подиву Гаррі. Він не міг збагнути як така небезпечна тварина має ім'я, що означає «пухнастий». Таким чином український читач знайомиться лише із зовнішньою формою, і немає можливості осягнути всю іронічність даного імені.

У романі є кілька формально різних варіантів імен одного і того ж персонажа. В першу чергу це пестливі імена. Так наприклад, головного персонажа Дадлі матуся називає не просто по імені, а створює та використовує різні назви.

"Dinky Duddydums, don't cry, Mummy won't let him spoil your special day!" she cried, flinging her arms around him [15, с. 17].

Не плач, любий Дадичку, мамуся не дозволить йому зіпсувати твоє свято! – залемтувала вона, пригортаючи до себе сина [12, с. 27].

Aunt Petunia burst into tears and said she couldn't believe it was her Ickle Dudleykins, he looked so handsome and grown-up [15, с. 24].

Тітка Петунія розплакалася і сказала, що не може повірити, ніби це її маленький Дадичок - такий він тепер гарний і дорослий [12, с. 36].

Хоча обидва імені в оригіналі відрізняються, перекладач передає їх однією формою. В. Морозов не застосує транслітерацію чи транскрибування, так як це було б досить недоречно в даному випадку. Натомість він за аналогією утворення українських пестливих назв додає до словотвірної основи суфікс і таким чином передає ці власні назви.

Письменниця створювала промовисті та багатозначні імена не лише дорослим персонажам, але і дітям. Так, головний персонаж усієї серії романів про маленького та відважного чарівника *Harry Potter* має незвичайне ім'я. Слово *potter* в перекладі з англійської мови на українську означає *гончар*. Хоча для українського читача слово *potter* не викликати асоціацій, то для англомовних – таке прізвище буде не що інше як натяк на просте походження та скромний характер. В.Морозов передав це ім'я методом транслітерації: «*Harry Potter*,» *chorused the twins* [15, с. 74].

Gabri Pomper, – разом вимовили близнюки [12, с. 98].

Не менш цікаве ім'я має і найкраща подруга Гаррі Поттера – *Hermione Granger*. У романі *Hermione Granger* з маглівської родини, що в світі чарівників вважається низьким походженням, але завдяки своїм здібностям та наполегливості вона стає найкращою ученицею школи – «королєвою». В.Морозов передає це ім'я українською методом транскрибування.

I've learned all our course books by heart, of course, I just hope it will be enough – I'm Hermione Granger, by the way, who are you? [15, с. 84]

...я вже знаю напам'ять всі основні підручники...звичайно, сподіваюся, що цього мені вистачить... до речі, я *Герміона Грейнджер*, а ви? [12, с. 109]

До останньої значної частини власних назв належать назви різноманітних предметів, в даному випадку це: назви мітел, книжок та деяких інших предметів. Що ж до назв книг, то у творі їх налічується аж 19. Усі назви книг є також виключно авторськими, так як усі пов'язані із не-реальним магічним світом, незаними тваринами та рослинами. Пропонуємо розглянути кілька прикладів на обов'язковому списку підручників для учнів школи чарів та чаклунства.

COURSE BOOKS

All students should have a copy of each of the following:

The Standard Book of Spells (Grade 1) by Miranda Goshawk

A History of Magic by Bathilda Bagshot

Magical Theory by Adalbert Waffling

A Beginners' Guide to Transfiguration by Emetic Switch

One Thousand Magical Herbs and Fungi by Phyllida Spore

Magical Drafts and Potions by Arsenius Jigger

Fantastic Beasts and Where to Find Them by Newt Scamander

The Dark Forces: A Guide to Self-Protection by Quentin Trimble [15, с. 51]

Підручники:

Всі учні повинні мати по одному примірнику таких книжок:

«Стандартна книга заклинань» (1-й курс) Міранди Гошоук.

«Історія магії» Батільди Бегшот.

«Магічна теорія» Адальберта Вофлінга.

«Початковий курс транс фігурації» Емеріка Свіча.

«Тисяча магичних трав та грибів» Філіди Спору.

«Магічні зілля й настійки» Арсеніуса Джигера.

«Чарівні звірі і де їх знайти» Ньюта Скамандера.

«Темні сили – посібник для самозахисту» Квентіна Тримбла [12, с. 70]

Усі вище зазначені назви підручників перекладено. Під час передачі назв інших книг В.Морозов дотримується цього ж методу.

Під час перекладу власних назв у романі Дж. Ролінг В.Морозов використовував такі методи перекладу:

транскрибування / транслітерація – 148 назв;

описовий переклад / переклад – підстановка – 21 назва;

дослівний переклад – 32 назви;

переклад за допомогою узуального слова – 1 назва;

заміна назви – 1 власна назва;

поєднання транскрибування / транслітерації та перекладу – 6 назв;

В.Морозов використовував традиційні методи перекладу для кожної категорії. Однак, цікавим нововведенням можна вважати поєднання методів. А саме, це поєднання транскрибування / транслітерації та перекладу як такого для передачі одного слова чи словосполучення. Такий підхід значно розширює можливості перекладача під час роботи над текстом. Використання комбінації транскрибування / транслітерації та перекладу додає експресивності та виразності перекладу авторської казки засобами цільової мови.

Фантастичний роман «Чарлі і шоколадна фабрика» все ще залишається одним із найпопуляр-

рніших творів дитячої літератури. Яскраві персонажі, захоплюючий сюжет і такий нереальний вигаданий світ Роальда Дала знаходять собі все нових і нових прихильників серед читачів. Український переклад роману Віктора Морозова, опублікований видавництвом А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА дав змогу читачам пережити пригоди казкових персонажів у фантастичному світі солодоців та відчутти подеколи зовсім «несолодкий» присмак авторської іронії.

Створюючи своїх персонажів, Р. Дал намагався не лише підібрати для них імена та прізвища, але і тим самим підкреслити певну рису характеру чи зовнішності. Тому, обираючи прізвище для дев'ятирічного хлопчика, що був надміру повним і надто багато їв, письменник підбирає слово *gloop*, що в перекладі з англійської означає *в'язка маса, безформна речовина*.

The finder was a boy called Augustus Gloop, and Mr Bucket's evening newspaper carried a large picture of him on the front page [14, с. 8].

Щасливцем виявився якийсь Августус Глуп, і на першій сторінці вечірньої газети, яку читав пан Бакет, красувалося його велике фото [7, с. 35].

Нажаль, український читач не зможе отримати цієї додаткової інформації, а пізнаватиме цього персонажа лише із тексту. В.Морозов передає цю власну назву за допомогою транскрибування.

Наступною у списку є *Veruca Salt*.

The lucky person was a small girl called Veruca Salt who lived with her rich parents in a great city far away [14, с. 9].

Цього разу пощастило дівчинці, яку звали Верука Солт і яка жила зі своїми заможними батьками в далекому величезному місті [7, с. 39].

В даному випадку додаткову інформацію несуть як ім'я, так і прізвище. В перекладі з англійської мови *verruca* означає *бородавка*. Дане слово викликає тільки негативні асоціації. Саме такі характеристики і створюють образ дівчинки: вона завжди вередує, потребує надмірної уваги до себе. В.Морозов передає це ім'я методом транскрипції, і знову позбавляє читача можливості отримати додаткову інформацію про персонажа. Проте, інший герой твору, а саме власник шоколадної фабрики, перекладає значення цього імені для всіх читачів. Тому, переклад можна вважати цілком адекватним. Що ж до прізвища героїні, то слово *salt* перекладається як *сіль*. В.Морозов знову застосовує транскрибування для перекладу. Так як обидва слова співзвучні в англійській та українській мовах, то досить легко зрозуміти значення прізвища. Таке значення слова повністю доповнює образ дівчинки.

Ще однією дівчинкою цього твору є *Violet Beauregarde*.

'The third ticket,' read Mr Bucket, holding the newspaper up close to his face because his eyes were bad and he couldn't afford glasses, 'the third ticket was owned by a Miss Violet Beauregarde [14, с. 11].

«Третій квиток, - прочитав пан Бакет, підсунувши газету до самих очей, побачив поганий, а на окуляри не мав грошей, - третій квиток знайшла панна Віолета Борегард» [7, с. 49].

Для цієї героїні Р.Дал підбирає досить прості ім'я та прізвище. В.Морозов перекладає їх методом транскрибування. Однак, тут присутня певна іронія. В перекладі з англійської *violet* має два значення: 1) ім'я Віолета; 2) фіалка, фіолетовий колір.

За сюжетом твору Віолета залишає групу дітей під час екскурсії на фабриці, коли без дозволу починає жувати жувальну гумку, що замінює харчі і як результат – стає фіолетового кольору. Після певного «лікування» дівчинки вдалося досягнути значних результатів, але її обличчя назавжди залишилось фіолетовим. Таким чином, дівчинка завжди була «фіолетовою», от тільки тепер це побачили усі.

Найбільш працьовитий персонаж в цілому романі – це власник фабрики солодоців. *Віллі Вонка* завжди був відданим свої справі. Він ніколи не зупинявся на досягнутому і проявляв ініціативність у роботі. Саме такий підхід до справи зробив його фабрику найкращою у світі. Щоб підкреслити усі ці якості свого персонажа Р.Дал за основу прізвища *Willy* обирає слово *wonk*, що в перекладі з англійської означає *фанат, ботан*. На українську мову прізвище передано методом транслітерації.

It was the largest and most famous in the whole world! It was WONKA'S FACTORY, owned by a man called Mr Willy Wonka, the greatest inventor and maker of chocolates that there has ever been [14, с. 3].

Називалася вона «Вонка», а власником її був містер Віллі Вонка, найкращий за всі часи виробник і винахідник шоколадних цукерок [7, с. 12].

Незвичайні солодоці, які виготовляли на фабриці «Вонка» мають і незвичні назви.

WONKA'S WHIPPLE-SCRUMPTIOUS FUDGEMALLOW DELIGHT, it said on the wrapper [14, с. 10].

На обгортці було написано: «ВИСОКОЧУДЕСНИЙ ЗЕФІРМЕЛАД ВОНКИ»[7, с. 43].

WONKA'S NUTTY CRUNCH SURPRISE, it said on the wrapper [14, с. 13].

На обгортці було написано: «*ВОНКА: ГОРІХОВИЙ ХРУСТКИЙ сюрприз*» [7, с. 57].

Для адекватної передачі неординарних назв перекладач обирає описовий переклад. Такий метод не обмежує перекладача у виборі лексики для перекладу, а головним завданням є передати зміст виразу та задум автора.

Переклад фантастичного роману «Чарлі і шоколадна фабрика» було не легким завданням для перекладача. Однак, шалений успіх книги підтверджує високий рівень перекладу. У тексті оригіналу було ідентифіковано 40 власних назв. Під час перекладу власних назв В.Морозов використовував такі методи перекладу:

транскрибування / транслітерація – 23 назви;

описовий переклад / переклад – підстановка – 2 назви;

дослівний переклад – 3 назви;

заміна назви – 1 власна назва;

поєднання транскрибування / транслітерації та перекладу – 2 назви;

не перекладено – 9 назв.

Використовуючи звичні методи перекладу В.Морозов вдається до поєднання методів. В цьому романі це – транскрибування / транслітерації та перекладу і транскрибування / транслітерація та описовий переклад. Застосовуючи незвичні комбінації перекладач додає виразності мові. Особливо актуальним є таке поєднання під час перекладу незвичних авторських власних назв. Транскрибування / транслітерація переважають під час перекладу власних назв. Описовий переклад В.Морозов використав лише у двох випадках, адже для власних назв в першу чергу важливо передати зовнішню форму.

У перекладі роману «Чарлі і шоколадна фабрика» значний акцент зроблено на адаптації твору для українських читачів. В.Морозов неодноразово додавав, змінював та, інколи, спрощував текст оригіналу для того, щоб зробити його більш зрозумілим та легшим для читання для дитячої вікової категорії. Розглянуті приклади адаптації в жодному разі не змінюють модальність оригіналу, не руйнують його внутрішньої форми, адекватно передають авторські інтенції та у повному обсязі є орієнтованими на україномовного читача.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барсук Т. Функціональне навантаження антропонімів у казковому дискурсі (на матеріалі творів Дж.К. Ролінг про Гаррі Поттера) // Наукові записки. Серія «Філологічні науки». — № 81(3). — С. 203-206.
2. Бережна М. Переклад зоонімів дитячої літератури жанру фентезі // Наукові записки Кіровоградського ДПУ імені В. Винниченка. Серія «Філологічні науки». — Кіровоград. КДПУ, 2009. — №81 (4). — С. 229-233.
3. Бережна М. В. Тринадцять етапів перекладу власних імен та назв // Вісник СумДУ. Серія «Філологія». — 2007. — №1, Том 2. — С. 62-66.
4. Бока О.В. Власні імена як компресовані тексти-носії когнітивної інформації (на матеріалі казки Дж. Ролінг «Гаррі Поттер і орден Фенікса») // Вісник СумДУ. Серія «Філологія». — 2008. — №1. — С. 15-19.
5. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). — М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001, — 224 с.
6. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. — М.: Высшая школа, 1986. — 340 с.
7. Дал Р. Чарлі і шоколадна фабрика. — Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2005. — 240 с.
8. Назаренко О. Сучасна авторська казка як приклад постмодерністського дискурсу // Наукові записки Кіровоградського ДПУ імені В. Винниченка. Серія «Філологічні науки». — Кіровоград. КДПУ, 2008. — №81 (3). — С. 367-370.
9. Папуша О.М. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу: Автореф. дис. канд. філол. наук. — Тернопіль, 2004. — 19 с.
10. Пропп В.Я. Русская сказка. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. — 335 с.
11. Ребрій О.В. Системний підхід до вироблення стратегії перекладу // Вісник ХНУ. Серія «Перекладознавство». — 2009. - № 848. — С 215-220.
12. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і філософський камінь: Пер. з англ. — К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2009. — 317 с.
13. Сорокотенко О.В. Літературна казка: порівняльний та типологічний аспекти: Автореф. дис. канд. філол. наук. — Одеса, 1996. — 16 с.
14. Dahl R. Charlie and the Chocolate Factory. — Penguin. First published 1964. — 52 p.
15. Rowling J.K. Harry Potter and the Sorcerer's stone. — Scholastic. First published 1998. — 249 p.

УДК 81'255.4=821.161.2:82-1=821.111(73)"19"

*ВАЛЕРІЙ Кикоть, доцент,
Східноєвропейський університет економіки і менеджменту*

ЗАТЕКСТНА ІНФОРМАЦІЯ ТА ПЕРЕКЛАД ПОЕТИЧНОГО ПІДТЕКСТУ

У статті йдеться про важливу роль затекстної інформації в інтерпретації підтексту поетичного твору. На прикладі поезії Роберта Фроста та її українських перекладів показано вплив, який здійснюють фонові знання на адекватність віршового перекладу.

Ключові слова: фонові знання, текст, контекст, підтекст, інтерпретація, поетичний переклад, адекватність перекладу, Роберт Фрост.

В статье идет речь о важной роли внетекстовой информации в интерпретации подтекста поэтического произведения. На примере поэзии Роберта Фроста и ее украинских переводов продемонстрировано влияние фоновых знаний на адекватность стихотворного перевода.

Ключевые слова: фоновые знания, текст, контекст, подтекст, интерпретация, поэтический перевод, адекватность перевода, Роберт Фрост.

The article deals with an important role of background information in poetry implied sense interpretation. Background knowledge influence upon verse translation adequacy is demonstrated using examples of Robert Frost poetry and its Ukrainian translations.

Key words: background knowledge, text, context, implied sense, interpretation, poetic translation, translation adequacy, Robert Frost.

Актуальність теми статті зумовлена необхідністю адекватного відтворення в перекладі підтексту поетичного твору, а також зростаючою увагою перекладознавців до тексту, як явища, необхідністю всебічного аналізу різних типів представленої в ньому інформації, зокрема образно-підтекстової, а також потребою дослідити вплив позатекстної інформації на інтерпретацію образності, закладеної автором у текст першотвору. Об'єкт наукового аналізу – сприйняття, декодування, переклад поетичного підтексту та контекст, у якому він актуалізується та за допомогою якого інтерпретується. Предмет дослідження – підтекст поетичного твору, його творення та відтворення у перекладі. Мета статті – виявлення впливу затекстної інформації на достовірність інтерпретації підтексту поетичного твору. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: проаналізувати та охарактеризувати особливості декодування поетичного підтексту реципієнтом та, зокрема, інтерпретатором віршового твору, з огляду доцільності / недоцільності використання інформації з історії написання твору та інших відомостей, що мали вплив на створення віршового твору. Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній розкрито окремі фактори, що впливають на достовірність і повноту декодування підтекстового образу та його адекватний переклад. Теоретичне значення праці полягає в тому, що вона становить певний внесок у дослідження підтексту як елементу текстової та образної структури, у науковий розвиток макрообразної структури поетичного твору, теорії перекладу, лінгвістики тексту, лінгвостилістики, теорії інтерпретації тексту. Практична цінність статті полягає в тому, що результати проведеного в ній дослідження можна використати в перекладацькій практиці, під час усіх видів аналізу поетичного твору та його перекладу, а також під час підготовки перекладачів та критиків художнього перекладу, мовознавців і літературознавців.

Підходи до аналізу поетичного твору численні й різноманітні. В. Виноградов вважає, що „початковий, авторський зміст не даний у творі. Лише відновлюючи історію створення твору, історик за винятково сприятливих умов у розумінні великої кількості матеріалу, може підійти до розв'язання цього завдання” [1, с. 7]. Проте існує й протилежний погляд, згідно з яким факти біографії не повинні братися до уваги під час аналізу тексту, оскільки текст відчужується від свого

творця. Так, А. Ричардс категорично стверджує, що „біографія поета не має нічого спільного із силою впливу його вірша” [2, с. 315].

Спробуємо спростувати цю категоричність прикладами нерозривного сплетіння життя і творчості американського поета Роберта Фроста.

Дуже корисним, на нашу думку, в цьому плані є дослідження американського літературознавця Лоренса Томпсона, який у своїй праці “Robert Frost” [3] провів небезпідставну аналогію між образними протиставленнями, що лежать в основі образної структури багатьох творів Фроста, зокрема такого драматичного поетичного діалогу як “West-Running Brook” [4, р. 257], та численними „суперечностями” із життя автора. Згаданий віршовий діалог відбувається в Новій Англії, між фермером та його дружиною після того, як вони помітили невелику річку, що на відміну від усіх інших річок, які течуть на Схід до океану, тече на Захід. Томпсон справедливо зауважує, що „в цілому образні протиставлення – це одна з найчастіших тем у творчості Роберта Фроста” [3, р. 5]. Фактів, які стали предметами образних уособлень, Томпсон наводить дуже багато. Ось деякі з них.

Роберта Фроста прийнято шанувати як поета-співця Нової Англії, хоча він є вихідцем із Каліфорнії, бо народився в Сан-Франциско. Позаяк його мати, шотландка за походженням, була високоосвіченою людиною, яка любила літературу і поезію зокрема, та сама писала вірші, то нічого б дивного не було в тому, якби ми дізналися, що свою дитину вона назвала Робертом на честь відомого шотландського поета Роберта Бернса. Проте виявляється, що батько Фроста назвав сина Робертом на честь генерала Роберта Е. Лі, який найбільше відзначився в часи громадянської війни в США, воюючи на боці Півдня. Будучи вихованим міським хлопчиком Р. Фрост присвятив усе своє життя сільській місцевості, черпаючи життєву енергію та животворні соки для своєї поезії у дикій природі, в простому фермерському життєвому устрої. Ще з раннього дитинства, виявивши небажання до книжок та навчання, Фрост уже в юності починає жадібно поглинати світові літературні надбання, зокрема, поетичні. Маючи дуже слабке здоров'я в дитинстві, що неодноразово приводило поета на межу між буттям та смертю, він прожив, як відомо, до глибокої старості, ледь не досягнувши 90 років. Не маючи зовсім ніякого літературного визнання аж до свого 40-ліття, Фрост пізніше отримує стільки літературних премій, нагород та почесей, скільки не мала жодна літературна постать Сполучених Штатів. Незважаючи на свій широко декларований ізоляціоністський статус та винятково консервативне ставлення до будь-яких політичних поглядів, Фрост приймає запрошення та виголошує свою поетичну промову на інавгураційній церемонії новообраного президента Джона Кеннеді.

Звісно, що всі ці факти, яких, простеживши життєвий шлях поета, Лоренс Томпсон знайшов немало, не можуть прямим чином впливати на інтерпретаційний процес під час перекладу творів Фроста, та не брати їх до уваги перекладач не може, бо вони опосередковано допомагають виявити багато подібних „протилежностей” та протиріч під час аналізу самої творчості Роберта Фроста в її загальних рисах, що в свою чергу сприяє з'ясуванню глибинної змістовної суті його окремих творів.

Таким чином знаходимо суперечності і між окремими книгами поета, яких за своє довге життя він написав одинадцять, і між віршами кожної збірки, і в кожному окремому вірші. Вже в першій книзі “A Boy's Will”, лірика якої тенденційно тяжіє до класичних форм, подекуди помічається витіснення музикальності традиційних ритмів та розмірів драматичними інтонаціями та каденціями повсякденної розмовної мови в поєднанні з простим лексиконом середнього американця. Відкриваємо й значні ідейно-концептуальні протиріччя між подіями цієї та іншої книг. Так, від вірша “Into My Own” [4, р. 5], в якому оспівується „сепаратницька” потреба в ізоляціонізмі ліричного героя, через інтимну лірику поезій “A Late Walk” [377, р. 8], “Flower-Gathering” [4, р. 12] та “A Dream Pang” [4, р. 16] приходимо до вірша “The Tuft of Flowers” [4, р. 22], де оспівується єдність у праці, братство людей, як органічний складник людського буття. І замикає коло останній вірш книги “Reluctance” [4, р. 29], в якому автор знову повертається до ізоляціоністських засад. Цікаві, з погляду протистояння, опозиції, створює Фрост у книзі “A Boy's Will” образи природи. Вона у поета то сліпа й холодна, байдужа до людини та її страждань (“Stars” [4, р. 9]), то ворожа, злорадна й недоброчлива (“Storm Fear” [4, р. 9]), то, навпаки, добра й милосердна (“A Prayer in Spring” [4, р. 12]). Як бачимо, навіть на рівні образів Фростові властиве протиставлення одних і тих самих явищ в їх різнополюсному образному втіленні. Такі протиріччя настрою можуть бути й нерозв'язними, але сама структурна упорядкованість поезій у книзі імплікує прогресію в напрямку до розв'язання, оскільки подібний зразок упорядкування віршів у межах одного тому став для Фроста матричним і простежується в багатьох його книгах від першої “A Boy's Will” до останньої “In the Clearing”.

Образна інформація, як видно з вищенаведеного, може закладатися автором, а звідси має тлумачитися інтерпретаторами, не лише на рівні окремого образу, чи твору в цілому, а й на рівні циклу творів або „ансамблю” (термін К. Тищенка [5, с. 31]), цілої книги, а то і всього ідіолектного доробку автора, про що йтиметься нижче.

Якщо шукати протиставлення в якомусь конкретному творі, то з багатьох віршів поета, побудованих на образній антитезі, можна виділити широковідомий твір “Mending Wall” [4, р. 33]. Це типовий „суперечливий” твір Фроста, який репрезентує два протилежні ставлення до дідівських, часом безглузких, традицій в особі головного героя та його сусіди. Так, у цьому вірші, головний герой у образі автора, виступає проти лагодження стіни, що стоїть між його та сусідським подвір’ям, і яка, на його думку, зовсім непотрібна. Опозиційний погляд, поданий з грайливою серйозністю в особі сусіди, базується на заповіті предків – „Сусіда добрий, коли паркан добрий”. В драматичному діалозі, що розгортається між головним героєм “Mending Wall” та його опонентом спрацьовує інша матриця Фроста, яка формується поетичним втіленням думки в різноманітних видах внутрішнього й зовнішнього діалогу з метою забезпечити рівновагу поглядів на одну й ту саму річ.

Аналогічну з дещо раніше згаданою позицією В. Виноградова займає В. Коптілов, коли зазначає, що дійсно перекладач насамперед має справу з текстом оригіналу. Але тільки поганий перекладач обмежується текстом. Ідейно-образна структура художнього твору може лишитися в перекладі позбавленою життя схемою, якщо перекладач не уявляє собі того суспільного середовища, в якому виник твір, тих причин, які покликали його до життя і тих обставин, завдяки яким він продовжує жити в інших середовищах і в інші часи. „Кристал ідейно-образної структури формується не у вакуумі, його грані несуть на собі відблиски навколишнього життя, – більше того, вони спалахують вогнем різних епох, які розкривають у творі щось нове, невідоме сучасникам. Змінюється історичне, суспільне тло, на якому ми сприймаємо твір, – і від цього сам твір стає іншим” [6, с. 59]. За такого підходу до перекладу окреме слово стає на своє місце як більш або менш важливий елемент форми, як будівельний матеріал для ідейно-образної структури. Чи потрібно його відтворювати, вирішує сам перекладач, керуючись інтересами збереження образної структури твору. Але саме за такого підходу набуває чіткої окресленості поняття осмисленої жертви, на яку часто доводиться йти перекладачеві. Коли перекладач твердо знає, що саме він повинен за будь-яку ціну зберегти в перекладі, йому легше оперувати другорядними деталями, які не становлять такої цінності.

Окремо взятий текст досить погано піддається інтерпретації, і в результаті аналізу ізольованого тексту інтерпретація виявляється неадекватною чи поверхневою. Ізольований текст припускає також велику кількість трактувань, кожне з яких може бути блискучим, оснований на лінгвістичних даних, і так само блискуче може бути запереченим. Важливість володіння затекстовою інформацією про мету та умови написання поетичного твору, що може впливати з біографічних даних автора чи з інших джерел, для вірності тлумачення та перекладу твору дуже яскраво ілюструється прикладом вірша “The Road not Taken” [4, р. 105], яким починається інша книга Фроста під назвою “Mountain Interval”. Це вірш-монолог зі самим собою, в якому автор стоїть край лісу на роздоріжжі й розмірковує, якою дорогою йти, позаяк обидві дороги, що простелилися перед ним, приблизно однакові. Після довгих вагань він, зрештою, зупиняє свій вибір, зауважуючи, що хоча й вибрав дорогу менш ходжену, все одно йому колись доведеться говорити про це „із зітханням”, тобто пожалкувати про свій вибір.

Декодування другого плану, прихованого змісту цього твору, особливих інтелектуальних зусиль не потребує, оскільки зовсім не важко здогадатися, що лісові дороги символізують тут дороги життя, які перед кожною людиною рано чи пізно простягаються у своєму виборі. А от наявність у цьому поетичному творі ще й третього смислового нашарування, іронічного підтексту, допоможе нам виявити лише історія написання вірша.

Цей твір Роберт Фрост написав своєму другові, англійському поетові Едвардові Томасу, який завше приймав рішення лише після довгих та болісних вагань, а прийнявши, часто сумнівався, чи правильний зробив вибір. Фрост, вихований за стоїко-пуританським принципом „Добрий опрач ніколи не озирається”, часто глузував зі свого товариша, повторюючи: “No matter which road you take, you always sigh, and wish you’d taken another” (Яку б дорогу ти не обрав, ти завжди зітхаєш та жалкуєш, що не вибрав іншу) [7, р. 88].

Незнання таких позатекстових подробиць завадило українському перекладачеві цього твору Валерію Бойченкові помітити в ньому іронічний підтекст та, як наслідок, відтворити його в перекладі. На відсутність іронії в перекладі вказує вже сам його заголовок „Непройдений шлях” [8, с. 134] (на нашу думку, переклад має називатися „Необрана дорога”), оскільки варіант В. Бойченка

не дає потенційної можливості герою „обирати”. А саме „обирання” та „жалкування про обране” і є ключовими поняттями, на яких будується іронічний підтекст першотвору.

Значним інтерпретаторським переключенням є у перекладі й третя строфа вірша: Осінній лист на піску золотів, – / По ньому жодна нога не ступала. / Я й іншим шляхом пройти б хотів, – / Та ж доля, глуха до бажань і чуттів, / Назад нікого ще не вертала... [8, с. 134]. Порівняймо з оригіналом: And both that morning equally lay / In leaves no step had trodden black. / Oh, I kept the first for another day! / Yet knowing how way leads on to way, / I doubted if I should ever come back [4, p. 105]. Як бачимо, в перекладі відсутня згадка про те, що дороги все ж таки однакові (1-й рядок строфи), а це в свою чергу позбавляє перекладний твір підґрунтя для утворення іронічної кінцівки в останньому чотиривірші.

Суттєвої помилки припустився перекладач не відреагувавши в останньому рядку наведеної строфи на слово “*doubted*”, яке фактично є основною ознакою характеристики адресата твору, а втім, і його головної ідеї. Це є ще одним перекладацьким промахом, що унеможливив появу в перекладі притаманної оригіналові іронії. Не знаходимо в українській версії вірша “*The Road not Taken*” і філософського узагальнення Фроста, стосовно того, що життєві дороги дуже часто переплітаються.

Підтекстова образність, як правило, базується на композиційних особливостях поетичного твору і прояснюється в міру розгортання його сюжету. У рецептивному відношенні характерним є те, що деталі сюжетного розвитку, верхній шар твору розуміють всі категорії реципієнтів, а деталі, що становлять образно-маркерні елементи субсемантичного (термін наш – В. К.) змісту можуть зрозуміти лише, так би мовити, реципієнти „висококваліфіковані”. Декодування підтекстової образності передбачає високу культуру сприймача поетичного твору, великий запас його гуманітарних знань.

Письменник розраховує на активного читача. Під час характеристики персонажів та подій дається кілька штрихів, деталей, а читач повинен сам домалювати картину, тобто текст у даному випадку характеризується переривчатістю змісту. Ця фрагментарність приводить у рух свідомість читача, яка і „домальовує” образи. І характерним тут є те, що поет чи письменник намагається вводити у свої твори такі натяжки, словесні образи, які перегукуються з асоціативним запасом пам’яті читача та доповнюють зміст твору. Тому твір завжди орієнтований на певного суб’єкта сприймання. Кожний письменник має „свого” читача. Створюючи твір, він „бачить” його, і тому підпорядковує всю роботу, відбір мовного матеріалу читацьким можливостям потенційного споживача. Звідси, на нашу думку, й надзвичайна масова популярність поезії Фроста, який майстерно та різноспрямовано відточував образність своїх творів, серед читачів з різним інтелектуальним рівнем, звідси – й надзвичайна складність інтерпретації його доробку.

У діалозі „письменник-читач”, не кажучи вже про письменника та перекладача, багато чого залежить від другої ланки: від інтелектуального потенціалу читача (перекладача) та можливості ідентичного тлумачення творів переважною більшістю реципієнтів. Аналіз перекладів та літературознавчих досліджень дає можливість з’ясувати деякі умови ідентичного прочитання та перекладацької інтерпретації творів та, зокрема, закладеного в них підтексту. До них належать такі категорії як культурний тезаурус, фонові знання, та ін. Велике значення має часовий критерій. Кожна епоха читає старі й сучасні книги „сьогоднішніми” очима. Але епоха перебуває в постійному русі, відбуваються постійні зміни в зрозумілості складових образної структури, а звідси – й зменшення імовірності розуміння читачем „старих” творів.

Для людей кожної національності обов’язковим є знайомство з основами світової історії та культури. Цей розряд знань є різноманітним, перманентно рухомим, але за будь-якої плинності завжди існують явища та факти, що накопичувалися віками й повинні бути відомими представникам тієї чи іншої національності. Ці знання і наповнюють твори тією образністю, якої не буде у представників іншої культури. Вони стають основою для асоціативної діяльності сприймання. Натяжки, аналогії, асоціації, розуміння національного колориту, історичної прив’язаності тексту – все це засвоюється з дитинства та сприяє глибокому розумінню творів. Чим вищий інтелектуальний потенціал читача, тим краще він розуміє літературний підтекст. Ці міркування доречно буде, на нашу думку, підкріпити прикладами недоліків українського перекладу вірша Роберта Фроста “*The Gift Outright*” (книга “*A Witness Tree*”, 1942) [377, p. 348], виконаного Віталієм Коротичем. Ось його початок: *Вона давно вже нашою була. / Тубільцями її ми ще не стали, / Але вона вже нашою була. / Належав нам давно Массачусетс, / Вірджинія – / Бо ми – американці, / Нам ця земля належала давно, – / До того ще, – як здобули її ми* [9, с. 92].

Для можливості порівняльного зіставлення наводимо відповідний фрагмент оригіналу: *The land was ours before we were the land’s. / She was our land more than a hundred years / Before we*

were her people. She was ours / In Massachusetts, in Virginia, / But we were England's, still colonials, / Possessing what we still were unpossessed by, / Possessing by what we now no more possessed [4, p. 348].

„Неточності”, що впадають у око вже при поверхневому прочитанні перекладу (зокрема нічим невиправдана заміна “*But we were England's, still colonials*” на відсутнє у першотворі пафосне „*Бо ми – американці*”) виливаються в кінці вірша в повне спотворення головної ідеї твору. Глибоко патріотичний вірш, який Фрост читав під час інавгураційної церемонії новообраного президента Джона Кеннеді 1961 року, перетворився у В. Коротича на меланхолійну політичну замальовку з присмаком засудження хижацької сутності американського державного ладу. Насправді ж цей вірш виказує гордість поета за свою країну, що виборола незалежність у Великобританії 1776 року. Це перша змістовно-підтекстова лінія вірша. Другою „підводною” ідейною течією цього твору є глибоко схована авторська іронія стосовно того, що американська земля звичайно ж не була подарована американцям, а була відвойована в індіанських племен. Але Фрост ніскільки не сумує з цього приводу, бо глибоко, по-філософському, розуміє, що земля і влада ніколи не віддаються добровільно, а завжди захоплюються. Його тверде переконання щодо цього підкріплене вжитим чотири рази на два рядки коренем *possess*: *Possessing what we still were unpossessed by, / Possessing by what we now no more possessed*, який і слугує в даному випадку сигналом прихованої думки цілковито проігнорованим перекладачем: *Нам ця земля належала давно, – / До того ще, – як здобули її ми*. Наслідком перекладацького недбальства, як бачимо, є помилка не лише поетична, а й „політична”.

Неадекватно відтворив перекладач і триумфальну кінцівку вірша, де роздуми про містичний зв'язок між землею та людьми, які нею володіють, виливаються у погордливе пророцтво Роберта Фроста стати Америці тим, чим вона має стати. Пор.: *To the land vaguely realizing westward, / But still unstoried, artless, unenhanced, / Such as she was, such as she would become* [4, p. 348]. *Земля лягла на захід невиразно, / Велика, не відтворена в мистецтві, / Незорана іще як слід, / Вона такою є, / Такою і пребуде* [9, с. 92]. І тут добре видно, що перекладач не побачив, на жаль, за містким словом *realizing* (уявляючи, розуміючи, усвідомлюючи, здійснюючи, реалізуючи) виражену поетом реальність та конкретно-історичну обумовленість.

Зворотним прикладом вищенаведеного порівняння першотвору та його невдалої української інтерпретації, спричиненої неспроможністю перекладача проникнути в суспільно-політичне та культурно-історичне тло оригіналу, може послужити успішний переклад Дмитром Павличком Фростового вірша “*A Soldier*” [4, p. 261]. В даному випадку, незважаючи на надмірно заідеологізовану дійсність нашого тогочасного суспільства (переклад здійснено в 1983 році), перекладач у цілому адекватно відтворив усі складники ідейно-образної структури вірша, що свідчить про його уважне ставлення до позатекстової інформації, зокрема, про його обізнаність щодо авторського ідеалістичного ставлення до війни, як до екстремального контексту, в якому виявляються кращі якості особистості. Порівняймо кілька рядків, які особливо майстерно відтворені в українському перекладі: *They fall, they rip the grass, they intersect / The curve of earth, and striking, break their own; / They make us cringe for metal-point on stone. / But this we know, the obstacle that checked / And tripped the body, shot the spirit on / Further than target ever showed or shone* [4, p. 261]. *А трави рвуть, нам відривають крила, / Щоб плазування возвести в закон, / Та знаємо, що сила перепон – / Це духу людського потуга й сила. / І він злітає у майбутній день, / І далі він за будь-яку мішень* [10, с. 140].

З'ясування смислу, а підтекст у більшості випадків це стержневий смисл твору, є основною метою читання тексту і першим кроком на шляху створення його адекватного перекладу. Під час осмислення тексту, свідомо чи несвідомо, будується текстовий або читацький силогізм [11, с. 81], мала посилка якого спирається на факти, що вчитуються в тексті, а велика забезпечується фоновими знаннями (підтекстом реалій) читача й перекладача. Підтекст реалій утворюється асоціативними (парадигматичними) відносинами [12, с. 432], які розглядаються як зв'язки між елементами самого тексту з будь-якими іншими елементами, що знаходяться поза ним (вертикальні стосунки в знакових системах, які складають тексти та фонові знання). Асоціативні стосунки є суб'єктивними і залежать не лише від автора тексту, а й від реципієнта. Автор співвідносить свій твір із сучасною йому дійсністю, з іншими творами, а читач – зі своїм досвідом, інформаційним запасом, зі своїм часом.

Прикладом розбіжності асоціативних полів автора та реципієнтів може послужити сприйняття вже згаданого вірша Р. Фроста “*Mending Wall*” деякими літературознавцями та перекладачами. Цей вірш ілюструє не лише тісний зв'язок „суперечливого” життєвого шляху Роберта Фроста та образних протиставлень у його поезії, а й те, наскільки важливе володіння перекладачем

позатекстовою інформацією, в даному випадку тією, що стосується авторського життєвого та філософського кредо, для адекватного декодування та інтерпретації субсемантичних образів його творів.

Отже, в широковідомому вірші “Mending Wall”, який входить до книги Фроста “North of Boston” (1914), йдеться про те, що кожного року, навесні, оповідач-фермер, виходить разом зі своїм сусідом до кам’яної стіни, котра розмежовує їхні господарства, для того, щоб полагодити її після зимових руйнувань, які відбуваються, очевидно, внаслідок зсуву ґрунтів та перепадів температури. Оповідач, якого ми можемо називати і Фростом, розмірковує про існування „чогось такого”, що не любить стін і тому їх руйнує. Фрост упевнений, що це не мисливці, які можуть узимку витягти зі стіни кілька каменів у пошуках кролика, що сховався від мисливської рушниці, а це якась інша сила, яку ніхто не бачить і не чує, проте, кожної весни шпарки та проломи в стіні з’являються знову і знов. Оповідач та сусіда йдуть уздовж стіни, кожен зі свого боку, ремонтуючи, таким чином, щілини. Деякі камені, що повипадали, мають майже округлу форму, інші – нагадують буханці хліба, так що треба знати „магічну формулу” та довго чаклувати над ними, доки поставиш кожен на своє місце. І хоча робота ця нелегка для пальців, Фрост називає її „лише грою”, оскільки та стіна насправді нікому не потрібна. Вона розділяє його яблуневий сад та сосновий бір сусіди, „а дерева, – жартує головний герой, – не порушать межу” чужого землеволодіння. Але сусіда заперечує йому пращурівським прислів’ям: „Сусіда добрий, – коли паркан добрий”. „Натхнений” збітками, що завдала весна, Фрост намагається змусити сусіда задуматися над іншим: вони обоє не мають корів, щоб їх огороджувати. І всяка огорожа повинна мати своє призначення. Побачивши свого сусіда з каменями в обох руках, Фрост раптом уявляє його первіснообщинним дикуном, готовим до бою, бо той не може ментально піднятися над тим, що проklamують дідівські забобони і вкотре повторює стару приказку: „Сусіда добрий, – коли паркан добрий”. На перший погляд цей вірш репрезентує буденне явище в житті американських фермерів – лагодження огорожі. Але дійшовши кінця вірша, ми починаємо розуміти, що стіна стає символом, а два фермери перетворюються на алегоричні постаті, котрі становлять протилежні погляди на свободу та обмеження, здоровий глузд і впертість, толерантність та насильство, цивілізованість і дикунство. Образна структура вірша тримається на протидійних силах: стіна і „щось таке”, що її ненавидить, два фермери з контрастним ставленням до неї. Але тут неважко помітити, що ці два протиставлення не є абсолютно паралельними. Загадкове „щось” є вихідною точкою для міркувань, і воно запрошує нас його пояснити. Мисливці до уваги не беруться, оскільки вони ненавидять стіни. Вони їх якщо і руйнують, то лише для того, щоб знайти схованки кролів. Отже оте „щось” може бути якоюсь непрямою природною силою. Опис лагодження стіни дуже уповільнений, але містить багато підтекстових ключів. Магічні заклинання, необхідні для закладення каменів – забобони. Лагодження стіни – ритуал для сусіди і гра для Фроста. Два боки стіни є опорами теми, що постає: бік Фроста – культивований упорядкований сад, дерева для кращої продуктивності розміщені так, аби отримувати максимум світла. З іншого боку стоїть дикий, густий, занедбаний ліс, що продукує лише соснові шишки. У сусіди імунітет проти Фростових дотепних багатослівних закликів. Потім лунає питання та імплікована відповідь: якщо стіна не виконує ніякої практичної функції, то потреби в ній немає. Більше того, стіна тепер стала символом, тобто вона вже означає щось інше, ніж саму себе: перешкоду на шляху людського спілкування та взаєморозуміння. Мета несподіваного образу дикуна кам’яного віку – нас налякати. Це його стіна. Вона споруджена всім первіснообщинним, жадливим, ірраціональним, що є в ньому. І їй протистоїть вище „щось”, яке Фрост відкриває в собі. Фактично, це бажання не бути самотнім, огороженим, а бути разом зі світом. В кінці вірша присутня іронія, адже Фрост, попри всі, висловлені голос та подумки, міркування, все ж таки допомагає сусіди ремонтувати стіну.

Яке ж насправді ставлення автора до стіни? Деякі критики, як наприклад Маріон Монтгомері, стверджують, що перешкоди є домінуючою темою в творчості Р. Фроста. Бар’єр між людьми, – пише дослідниця, – слугує основою для взаєморозуміння та поваги. Обидва герої знають, що сусіда добрий, коли добрий паркан. І оте „щось”, що хоче зруйнувати стіну, хоче тим самим зруйнувати індивідуальну особливість кожного з них. „Розумна людина, – стверджує Монтгомері, – знає, що стіна це точка посилення, наріжний камінь здорового глузду, і її треба не лише укріплювати, а й поважати” [13, р. 27]. Яскравість і „достовірність” наведеної у вірші картини в поєднанні з невизначеністю ідеї твору спонукали багатьох критиків доповнити таку картину власним змістом. Так, відомі перекладачі й літературознавці Іван Кашкін [14, с. 198] та Михайло Зенкевич [15, с. 8], як уже згадувалося раніше, вбачають у головному герої “Mending Wall” особистість, яка виступає за руйнування стіни, ворога приватної власності, який протиставляється у творі відсталому сусіди-власникові та незрозуміло чому разом із останнім лагодить стіну. Позитивна роль образу

бар'єра, стіни, виявляється у деяких інших віршах Фроста, а також у його висловлюваннях, які вже наводилися. (Пригадаймо: „Я виступаю за мури, паркани та тарифні бар'єри” [16, р. 385]; „Розум і праця людини вносять порядок у світ, садячи сад і вимуровуючи стіни” [17, р. 119]). Суперечність у вірші викликана різними поглядами на межі цього порядку, що вноситься людиною. В іншому листі, 1938 року, Фрост пише: „Я вдячний Богові за хаос, неоформленість, тобто сировину, тобто частину життя, ще не відлиту в форму, або, принаймні, ще не до кінця відлиту” [16, р. 465]. Не суто важливим є те, що саме означає стіна – філософію, наукову чи соціальну теорію, – важливо те, що вона виступає активним людським началом у світі, але вийшовши за певні межі, вона стає „надлишковою формою”, символом відчуження людей від природи, від дійсності. „Будь-яка метафора, – підкреслює Фрост, для якого метафорою була будь-яка ідея чи теорія, – повинна десь ламатися” [17, р. 58]. Прислів'я, що виправдовує стіну „Сусіда добрий, – коли паркан добрий”, а сусідство набуває, очевидно, узагальненого смислу „сусідства” людини й природи, працює в обмеженому контексті, що зрозуміло герою та незрозуміло його сусіді, який „дідівських правил не порушить”.

Як бачимо, за наявності такого „різноголосся” в думках і такої багатозначності ідеї твору, безглуздо, мабуть, було б братися за переклад, обмежившись його тлумаченням лише в межах самого тексту вірша. Не обійтися тут без ознайомлення, принаймні з поглядами автора, критики та основними коментарями до вірша. Перекладачеві це потрібно, насамперед, для того, щоб, відтворюючи образну структуру першотвору рідною мовою, зберегти рівновагу його значень і смислів, збалансованість сили всіх складників цієї структури. А досягти цього він може лише не „просянюючи” й не уточнюючи жоден із образів оригіналу з одного боку, та не позбавляючи якісних характеристик образних складників наділених автором, з іншого. Про це писав ще видатний теоретик і перекладач Максим Рильський у своїх роздумах, пройнятих ідеєю щонайповнішого збереження всіх нюансів стилю автора першотвору. Він радив утримуватися від спокуси роз'яснювати читачам „темні місця” першотвору: „Чи має право перекладач знімати елементи загадковості, невиразності, таємничості?... Чи має він право давати в тексті своє тлумачення відповідних місць, може, вірне і глибокодумне, а може, і помилкове?” [18, с. 81]. Вищенаведені міркування добре ілюструються аналізом українського перекладу вірша “Mending Wall”, здійсненим В. Бойченком. Аналізуючи український переклад, який через великий обсяг ми не можемо навести в межах статті, ми знову переконуємося, що недостатньо глибоке проникнення перекладача в символіко-образну систему першотвору, неволодіння необхідним обсягом затекстової інформації призвели до непропорційного відображення в перекладі образної структури твору загалом. Це доводять навіть зміни, внесені перекладачем до пізнішого варіанту перекладу. Так, уже сам заголовок першої версії вірша „Лагодження стіни”, який, на наш погляд, був більше наближений до оригінального збалансованістю та багатозначністю свого символічного потенціалу, в другому варіанті змінено на „Лагодження огорожі”, де явно відчувається інтерпретаторське уточнення та звуження спектру потенціального підтекстового тлумачення. Адже слово “стіна” є загально вживаним символом, який широко використовується в багатьох видах мистецтва. Порушені, як наслідок заміни „стіни” на „огорожу”, і внутрішні зв'язки образно-стилістичної структури твору. Бо слово „огорожа” у своєму предметно-логічному втіленні репрезентує щось легше за стіну, менш масивне й не таке глухе як стіна, і тому очевидна неадекватність посилання в подальшому тексті перекладного твору на огорожу як на „мур” чи „стіну”. Не вступає „огорожа” у валентні стилістичні зв'язки й з такими власне контекстуальними лексичними супутниками як „валуни”, „возвести”, „будувати” та ін. Втративши цей надзвичайно місткий ключовий словообраз перекладач позбавив твір потенціальної можливості різнобічного тлумачення, адже стіна, тут у Фроста, безперечно є стіною і фізичною, і духовною, і моральною, тобто образом невичерпної глибини, чого не можна, на жаль, сказати про „огорожу” В. Бойченка. Важко погодитися з автором перекладу і щодо його трансформації прислів'я “*Good fences make good neighbors*” [4, р. 33] у „*Паркан привчає поважати сусіду*” [19, с. 117]. В інтерпретаторській версії відсутня блискуча граціозність та збіднено афористичний характер оригінального вислову, що спричинило й неповне відбиття в перекладі образного змісту цього прислів'я, яке попри все, будучи дистантно повтореним у тексті вірша, виступає ще й маркером одного з підтекстових образів твору. А ідея, запрограмована автором першотвору в цьому „підводному” напрямку полягає, на наш погляд, у тому, що коли люди щось роблять, вони рідко задумуються над тим, для чого вони це роблять. Вони гадають, що будують стіни, у фігуральному значенні, для того, щоб відмежуватися від інших, але не враховують можливості опинитися у власноруч збудованій в'язниці. Сусіда машинально повторює це прислів'я, як незаперечний дідівський заповіт, навіть не розуміючи його справжнього значення.

Інший відтінок змістовного нашарування тут охоплює ідею про те, що люди іноді не задуму-

ються над тим, що вони говорять і що сказане ними в дійсності означає. Вони дають оцінку тим чи іншим речам та явищам на підставі вироблених до них, кимсь іншим, принципів. Інакше кажучи, нерідко ми приймаємо на віру та керуємося в житті безглуздими правилами та законами, які отримали у спадок і не намагаємося виробити свої власні, не хочемо чи не можемо мати на все свій власний погляд.

Із наведеного та з інших прикладів добре проглядається те, що „роз’яснювальна” діяльність перекладача не лише зміщує пресупозитивну, фонову, імпліцитну інформацію у відкритий текст, а й суттєво змінює „модальність висловлювання та його структуру (збільшує питому вагу гіпотаксису, реорганізує інтонаційний контур” [20, с. 43].

Випереджувальне знання тексту, що перекладається, суттєво позначається на розвиткові концепту твору: у читача він формується константно – від фрагменту до фрагменту, що, зокрема, відбивається на переосмисленні заголовка в кінці сприйняття твору. А заголовок перекладу у більшості випадків є препарованим та наближеним до відкритого визначення основної, кумулюючої думки твору.

Всупереч думці В. Комісарова, який вважає, що проблема невідповідності фонові інформації автора, читача і перекладача не має теоретичної значимості, оскільки ця невідповідність виникає лише за недостатньої ерудиції перекладача та читача [21, с. 113], справа не зводиться лише до знання чи незнання тих чи інших елементів дійсності того чи іншого літературного твору. Зрозуміло, що ступінь обізнаності читача й перекладача має надзвичайно важливе значення під час читання та перекладу. Цілком очевидно є неможливість адекватного розуміння та перекладу багатьох творів, приміром, того ж Фроста, без знання особливостей життя в Сполучених Штатах, зокрема в сільській місцевості Нової Англії на початку минулого століття, а також без знання творів Лукреція, Геракліта, Бергсона та таких поетів, як Колрідж, Вордсворт, Емерсон, чия поезія алюзивно, у вигляді цитат чи парафраз, наявна у творчості Роберта Фроста.

Але самі фонові значення, підтекст реалій, не є єдиною умовою точного розуміння та перекладу прочитаного. У реципієнта можуть виникати помилкові асоціації, на які автор зовсім не розраховував. Прикладом такого „різночитання” може бути вірш Фроста “The Death of the Hired Man” [4, р. 34], в якому автор, протиставляючи справедливість та милосердя, помітно схиляється на бік справедливості, причому вона виявляється співзвучною не стільки біблійному “кожному за діяннями його”, скільки етичній установці соціального дарвінізму, що набув масового руху в Америці на рубежі століть. У світлі цієї загальної закономірності невизначеність вирішення конфлікту в згаданому вірші надає всьому діалогові приховано богословського характеру, на що натякає і сам Фрост [22, р. 6]. Діалог цей ведеться між чоловіком та дружиною з приводу повернення до них на ферму Сайласа, старого хворого наймита. Працюючи в них, він виявив себе ладним, але безвідповідальним робітником, котрий раз-у-раз підводив своїх працевластців. Весь смисл його теперішнього життя полягає в спогадах про те, яким він був добрим робітником, і це підтримує в ньому залишки людської гідності. Він впевнений, що прийшов на ферму не просити милостиню, а найматися на службу. Проте обом господарям зрозуміло, що наймит уже ні на що не здатний. Зміст діалогу між чоловіком і дружиною складає обговорення подальшої його долі.

У свідомості нашого читача-перекладача, вихованого на специфічних традиціях “народоловства” вітчизняної класичної літератури, такий сюжет апріорно сприймається як протест проти умов життя, що породили подібну ситуацію, як показ гіркої долі немісущих. Це знайшло відображення у низці праць [14, с. 202; 77, с. 8–9]. Фрост, проте, категорично виступав проти подібного тлумачення: „Я ніколи б не писав про бідних, якби думав, що це може привести до зміни їх долі. Точніше кажучи, я писав про бідних, як про найбільш постійний предмет, який лише можна описувати” [16, с. 430].

Очевидно, зображуючи Сайласа, поет ставив перед собою зовсім іншу мету. Він намагався показати його як такого, що цілком заслуговує своєї долі, і господар, маючи намір відмовити колишньому своєму наймитові у домівці, не більше, ніж справедливий. Віддавати по праву, по заслугі, чи незалежно від них – ось головне, навколо чого ведеться суперечка чоловіка й дружини. І це підтверджується ключовим моментом усього діалогу, де мова йде про природу дому – об’єкта прагнень бездомного наймита. Чоловік твердить, що “*Home is the place where, when you have to go there, / They have to take you in*” [4, р. 38]. Дружина іншої думки: “*I should have called it / something you somehow haven’t to deserve*” [4, р. 38].

Втративши модальність у першому вислові, що позбавило його статусу визначення, та конкретизувавши займенником „кожен” і минулим часом дієслова „заслужив”, український перекладач не зміг адекватно відтворити широковідомі визначення дому Р. Фроста, а тим більше – образне протиставлення, що лежить у основі головної ідеї вірша: „*Дім – це те місце, де тебе при-*

ймають, / Коли приходиш” [23, с. 70]. І відповідно: „А мені здається, / Що кожен заслужив домі-
вку мати” [23, с. 70].

Під час суперечки наймит помирає, не будучи ні впущеним, а ні вигнаним. Хоча провідний конфлікт вірша залишився, таким чином, нерозв’язаним, смерть наймита на порозі чужого дому – закономірний, за Фростом, кінець для людини, непристосованої до соціального середовища свого перебування.

Аналогічним за своїм фіналом, а також, на жаль, і за неадекватним тлумаченням та інтерпретацією є і вірш Фроста “The Vanishing Red” [4, р. 142] („Червоношкірий, що зникає”), який українською мовою невдало названий „Останній індіанець” [24, с. 74]. Тут розповідається про те, як мірошник „показав” індіанцю підводну частину млинового колеса, зіпхнувши останнього та втопивши його під цим колесом. Назва вірша носить дуже характерний для Фроста прийом буквализації метафори, що міститься в соціологічному терміні „зникаючий червоношкірий” – індіанець буквально зникає під млиновим колесом. І. Кашкін схильний розглядати цей вірш як кульмінацію критики „власництва”, перетворення власника на „расиста-вбивцю” [16, с. 203]. Подібне тлумачення цього вірша дають у своїй праці В. Хорольський та Н. Хорольська: „В середовищі фермерів-власників особливо чітко тримаються зашкарублі звичаї, забобони, расова ненависть. Про це Фрост оповідає в медитативному вірші „Смерть індіанця”. Це не лише розповідь про загибель останнього індіанця, який був для провінційного містечка Ектона нагадуванням про криваві сутички „у віддаленому минулому”, це не лише засудження „ворожнечі рас”. Це глибоке проникнення в психологію обивателів, точний аналіз мислення середнього янки. Мірошник – вбивця, що зіштовхнув індіанця в „зруб” („Він показав індіанцю колесо”), але в очах мешканців міста він – не злочинець, адже вбив індіанця! Багатозначна фраза расиста: „Я скінчив те, що розпочали інші”. Його психологія („Яке право голос подавати має червоношкірий”) – психологія та світосприйняття американського обивателя. Фростові глибоко чуже ненависницьке ставлення мірошника-расиста до людей. „Нам не дивитися на світ його очима”, – говорить поет. Хоча у вірші й відсутнє пряме звинувачення, важлива сама тональність оповіді. Критика слушно говорить про підтекст у його віршах. Фростівський тон хочеться назвати імпліцитним, тобто таким, що домислює двоякість міркування, можливість інших значень, наявність підтексту” [25, с. 140]. Щось на цей кшталт читаємо і у Б. Колесникова : „Фрост показує, як у застійному болоті провінційного життя виникає расизм – наймерзенніше, найтемніше породження світу власників, „дикунів кам’яного віку” [26, с. 222].

Але ні умови створення вірша, ні підтекст твору Фроста не дозволяють погодитися з подібним тлумаченням. По-перше, для “The Vanishing Red” Фрост використав місцеві хроніки і, за його власними словами, описав подію, що відбулася “сто з чимсь років тому” [27, р. 157], тобто в кінці XVIII – на початку XIV століття, хоча прикладів для “викривання” було більш, ніж достатньо і в сучасності. По-друге, творчість Фроста несла постійну тенденцію „плямування” зовсім іншого характеру – плямування „лівих”, тобто якраз тих, у чийому дусі були виступи проти „расизму” та „власництва”. Сумнівно, щоб Фрост, який досить неприязно ставився до національних меншин, один-єдиний раз став на позицію своїх супротивників, щоб виразити гнів з приводу давнього вбивства індіанця. Очевидно, Фроста цікавив інший бік події: в ній він побачив ілюстрацію висунутої ще на початку XIX століття Купером і потвердженої ходом американської історії тези про історичну приреченість індіанців через їх нездатність злитися з природою та соціальним середовищем, які зазнали змін. Знову-таки, явна іронічність назви була б недоречною у „викривальному вірші”. Фрост залишається спокійним спостерігачем, а логіка його творчості змушує скоріше побачити у вірші виправдання мірошника як несвідомого знаряддя соціальної еволюції.

Читання, або, ширше, сприйняття тексту можна порівняти з діалогом між письменником та читачем-перекладачем-реципієнтом. Автор хоче, щоб читач поділяв його погляди й робить усе можливе, щоб досягти цієї мети. Але життєвий досвід сприймача, а в нашому випадку – перекладача, його літературна та наукова ерудиція, смаки, критичний склад розуму чи відсутність критичності, навіть характер, змушують розуміти все по-своєму. В появі суб’єктивних асоціацій виявляється залежність пізнання від особливостей того, хто пізнає, що привертає пильну увагу дослідників.

Адекватне розуміння та адекватний переклад повинні спиратися на підтекст реалій автора. Власні асоціації читача та перекладача реалізуються не на рівні розуміння й перекладу тексту, а на рівні його інтерпретації – під час обговорення, аналізу, дослідження. Але тут постає проблема відокремлення підтексту реалій автора від підтексту реалій реципієнта, підтексту об’єктивного від суб’єктивного.

Деякі питання сприйняття підтексту прозових творів частково висвітлені у працях А. Брудного [28–30]. Суттєвим є розрізнення Брудним тексту, підтексту й затексту. „Затекст” не є аналогі-

чним підтексту і полягає у відомостях, необхідних для розуміння тексту, може серйозно впливати на побудову текстів” [30, с. 82]. Загалом розуміння текстів завжди пов’язане з виходом за межі їх безпосереднього змісту. Парадоксальне твердження – „щоб зрозуміти книгу, потрібно знати більше, ніж у ній написано” в принципі відповідає дійсності. Але тут маються на увазі знання подвійного характеру. З одного боку, в тексті можуть бути випущені відомості, що вважаються відомими читачеві, з іншого – розуміння тексту є, за А. Брудним розуміння індивідом самого себе. В цьому останньому випадку ми стикаємося з підтекстом саме в тій формі, в якій він найбільшою мірою знайомий літературознавцям. Але якщо підтекст – це розуміння індивіду самого себе, то скільки індивідів, стільки й підтекстів.

Затекст, згідно з думкою вказаного дослідника, не є об’єктом лінгвістичного опису. До затексту відноситься все, що відомо учасникам акту комунікації. Текст, за Брудним, є одним зі станів системи з кінцевим числом станів, а підтекст – це один із імовірних станів тієї самої системи. „Підтекст, з одного боку, не є власне лінгвістична категорія, позаяк виникає лише під час сприйняття та інтерпретації тексту, не може бути приписаний цьому текстові як мовній реальності і залежить від реципієнта; з іншого боку, його варіанти обмежені, він – явище об’єктивне” [30, с. 80]. В цьому відношенні проведено цікавий експеримент, описаний І. Торсуєвою [31, с. 60–62], в якому аудиторам було запропоновано для тлумачення тексти коротких діалогів. Словесні тлумачення дещо різнилися, але зберегли спільний зміст. Ці інтерпретації були запропоновані іншій групі піддослідних, які встановили у більшості випадків тотожність інтерпретацій одного й того самого слововживання. Таким чином, незважаючи на те, що аудитори мали різний попередній досвід, їхні судження про підтекст збіглися. Варіативність інтерпретації говорить на користь А. Брудного, проте, безперечно, існують, у першу чергу, лінгвістичні та інші моменти, на які спирається будь-який реципієнт під час виявлення підтексту. І тому підтекст правомірно розглядати і як явище лінгвістичне, і як літературознавче, тобто не як щось таке, що належить індивіду, реципієнту, а як явище, що міститься в тексті та виявляється під час його інтерпретації.

Експериментальні та інтроспективні дані дозволяють припустити, що процес декодування поетичного підтексту здійснюється на трьох рівнях. Перший – це рівень монтажу: текст під час читання нібито монтується у свідомості з відносно завершених у смислового відношенні відрізків, котрі послідовно змінюють один одного. На другому рівні водночас із першим відбувається зіставлення елементів, що формують підтекстовий образ, і, в результаті цього, перебудова їх початкового співвідношення. У процесі відображення у свідомості структури змісту тексту, як цілого, відбуваються постійні суттєві зміни у співвідношенні її елементів. На третьому рівні паралельно відбувається виявлення певного загального смислу (концепту) тексту. Ці рівні завжди присутні в процесі сприйняття, але роль кожного з них змінюється залежно від смислової стратифікації тексту. Тому можна погодитися з А. Брудним стосовно того, що сприйняття або „розуміння – це послідовна зміна структури ситуації, що відтворюється у свідомості та процесі переміщення уявного центру ситуації від одного елемента до іншого” [30, с. 81]. Аналогічний процес та рівні, на яких він здійснюється, є релевантними і для перекладацького тлумачення підтексту. Отже, щоб відокремити підтекст реалій автора від підтексту читача та перекладача, необхідно ретельно аналізувати синтагматику тексту на всіх рівнях реалізації змісту. Аналіз синтагматики, точок перетинання вертикальних і горизонтальних відносин у знаковій системі, що складається з тексту та підтексту, дає можливість визначити авторські асоціації, підтекст реалій, необхідний для адекватного розуміння та перекладу твору.

У літературознавстві вживаються два терміни для позначення різних видів тлумачення тексту: герменевтика і екзегеза. „Герменевтика шукає смисл у середині тексту, екзегеза – це начебто помітки на полях, думки, що прийшли мимохідь, у процесі інтерпретації тексту” [32, с. 46]. При перекладі тлумач повинен залишатися в межах герменевтики, будучи коментатором тексту; читач після адекватного розуміння тексту неодмінно переходить до екзегези, стаючи його інтерпретатором. Але вищенаведене в жодному разі не означає, що перекладачеві для адекватного віддання першотвору в перекладі не потрібна затекстова інформація. Тож він має залишатися в межах тексту, але оскільки стовідсоткове відбиття всіх його компонентів, як показала практика перекладу, неможливе, то йому, так чи інакше, потрібне найповніше володіння знаннями, що безпосередньо стосуються певного твору, для уникнення образних відхилень, уточнень чи „прояснення” образів, зведення до мінімуму суб’єктивних доповнень та невиправданих втрат.

Сама можливість адекватного розуміння та перекладу визначається спільністю матеріального досвіду людей, єдністю їх мислення, наявністю мовних універсалій. Суперечності ж між підтекстом реалій автора та реципієнта розв’язуються в синтагматиці. Синтагматичні відносини визначаються як відносини між елементами будь-якого одного рівня, що входять до тексту (горизонтальні

відносини в знаковій системі) [12, с. 431]. Але тут постає питання щодо рівня, на якому потрібно проводити дослідження поетичного твору, щоб виявити авторський підтекст.

У літературі описуються різноманітні види лінгвістичного аналізу тексту – фонетичний, морфологічний, лексичний, граматичний, стилістичний. З літературознавчих позицій текст можна розглядати, наприклад, на рівні сюжету: синтагматика сюжету – це відношення епізодів у лінійному просторі. „На рівні характеру синтагматика задається послідовністю психологічних станів та реакції дійової особи” [33, с. 51] і т. д. Авторський підтекст поетичного твору може бути вираженим на будь-якому рівні. На будь-якому рівні аналізу тексту можуть знаходитися вказівки на те, які асоціації є релевантними для адекватного розуміння та перекладу субсемантичної інформації. Зупинімося на деяких рівнях утворення та, зокрема, сприйняття підтексту віршового твору.

Численні приклади аналізу образної структури поетичних творів показують, що підтекст, як образна інформація, реалізується в систематичі поетичної структури тексту, що твориться співвідношенням її макро- та мікроелементів: літературними образами, темою та головною думкою, сюжетом, композицією, жанром, тропами, фігурами мовлення і т. д. Так, приміром, жанрові адаптації, як оригінальний засіб закладення субсемантичної інформації, має місце і в творчості Фроста, зокрема, в його збірці “A Further Range” (1936), в якій автор виклав свій погляд на події американського життя, і сама назва якої означає прагнення Фроста вийти за межі своїх звичних тем та свого художнього простору навіть у таку сферу як політика і релігія. У першій частині збірки цей вихід здійснюється шляхом наближення віршів до байки, де події, більшою частиною з творинного світу, переосмислюються та порівнюються, за сатиричною аналогією, з діяльністю людини. На відміну від „природної поезії”, у цих віршах „розширення” має досить конкретного „референта”: діяльність рузвельтівської адміністрації (“Departmental” [4, р. 287]), фрейдизм (“The White-Tailed Hornet” [4, р. 277]), фундаментальну науку і „систематичну філософію” (“At Woodward’s Gardens” [4, р. 293]), „благодійність”, до якої Р. Фрост наполегливо зводить будь-які дії, що полегшують долю бідняків (“Two Tramps in Mudtime” [4, р. 275]). У виданні 1936 року всі вірші цього розділу об’єднувалися заголовком “Taken Doubly” („Зрозуміле двояко”) [4, р. 557]).

Похвальною байкою цієї частини творів стає “A Drumlin Woodchuck” [4, р. 281], де прославляється здатність „затишно влаштуватися” у ворожому природному та соціальному оточенні. Експліцитний образний план вірша присвячений оповіді бабака про те, що в світі кожна істота має відповідне помешкання. Йому, зокрема, помешканням слугує затишна, добре захищена від ворогів нора з двома виходами на випадок небезпеки. Він говорить, що почуває себе впевнено й безпечно, що то лише здається, що сидить він недбало, відкритий і доступний усім, а насправді він завжди свідомий наявності потайного ходу в норі, яким за найменшим сигналом своїх друзів можна втекти від ворога. Завершує бабак свою розповідь висновком, що може він не великий і не сильний, але прислухається до своїх інстинктів і тому збудував неприступну домівку.

Вірш цей, звичайно ж, неоднозначний. Його другий смисловий план полягає в бажанні автора показати, що якби людина усвідомлювала межу своїх можливостей, то вона б не робила вчинків, які обертаються для неї катастрофічними наслідками. Більше того, твір має ще й третій смисловий план, який відкривається зорові реципієнта лише після ознайомлення з такою думкою самого Фроста: „Ми, люди, рухаємося по життю формами, створеними нами за шаблонами, підказаними природою. Через нас природа досягає висоти своєї форми і завдяки нам її збільшує. Ми завжди втілені в якусь форму. Кожен, хто досяг своєї максимальної форми – впевнений у собі, але він втрачає свою впевненість і стає беззахисним перед більшими непередбаченими та незапрограмованими випробуваннями” [34, р. 23]. Таким чином, цей приклад іще раз підтверджує, що для повного, глибинного розуміння ідеї художнього твору часто стають у нагоді не лише добрі знання мови оригіналу, біографічних подробиць автора, історії та умов написання твору, здатність асоціативно мислити і таке ін., а й висловлювання на певну конкретну тему самого автора, його прозові праці, репліки та виступи, що стосуються цієї проблематики.

Таким чином серед чинників, що впливають на достовірність і повноту декодування та іншомовного перевтілення поетичного підтексту є, окрім ступеню володіння мовою оригіналу й перекладу та інвентарем засобів мовного аналізу, культура інтерпретатора твору, запас його гуманітарних знань, асоціативний запас пам’яті та її активність, відповідність перекладача як реципієнта, на якого зорієнтовано твір, його інтелектуальний потенціал та культурний тезаурус, часовий критерій, місцевість та національно-культурна своєрідність, досвід та загальний інформаційний запас перекладача, його знання світової історії та культури, здатність проникнути в суспільно-політичне, культурно-історичне тло першотвору, володіння іншими фоновими знаннями, до яких належить, зокрема, обізнаність із біографічними подробицями автора, історією та умовами написання поетичного твору, індивідуально-авторськими особливостями, критичним матеріалом, що стосує-

ться конкретного твору, коментарями, репліками та виступами самого автора, його філософськими, соціально-ідеологічними, політичними та ін. поглядами, іншими творами автора, мемуарами, епістолярною спадщиною тощо. А перспективу подальших досліджень впливу затекстної інформації на адекватний переклад складає, на нашу думку, опрацювання контекстів, в яких актуалізується підтекст віршового твору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / Виноградов В. С. – М.: Высшая школа, 1978 – 350 с.
2. Ричардс А. А. Поэтическое творчество и литературный анализ / А. А. Ричардс // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1980. – С. 313–332.
3. Thompson L. Robert Frost / Lawrance Thompson. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1964. – 46 p.
4. The Poetry of Robert Frost. The collected poems, complete and unabridged / Robert Frost / [Edited by Edward Connery Lathem]. – New York: Henry Holt and Company, 1979. – 610 p.
5. Тищенко К. М. Методичні вказівки з системного застосування основної термінології мовознавства / Тищенко К. М. – К.: КДУ, 1989. – 48 с.
6. Коптілов В. В. Критерії оцінки перекладу / В. В. Коптілов // Радянське літературознавство. – К.: Наукова думка, 1972. – № 8. – С. 53–60.
7. Thompson L. Robert Frost. The Years of Triumph, 1915 – 1938 / Lawrance Thompson. – New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970. – 184 p.
8. Фрост Р. Вірші у перекладі В. Бойченка / Роберт Фрост // Всесвіт. – 1974. – № 3. – С. 129–137.
9. Фрост Р. Вірші у перекладі В. Коротича / Роберт Фрост // Всесвіт. – 1964. – № 7. – С. 91–92.
10. Фрост Р. Вірші у перекладі Д. Павличка / Роберт Фрост // Всесвіт. – 1983. – № 2. – С. 140.
11. Вейзе А. А. Чтение, реферирование и аннотирование иностранного текста / Александр Арнольдovich Вейзе. – М.: Высшая школа, 1985. – 127 с.
12. Лесскис Г. А. Синтагматика и парадигматика художественного текста / Г. А. Лесскис // Известия АН СССР, отдел литературы и языка. – М., 1982. – Т. 41, № 51. – С. 430–441.
13. The Poetry of Robert Frost. A Guide to Understanding the Classics / John David Sweeney, James Lindroth. – New York: Monarch Press, a Simon & Schuster Division, 1965. – 92 p.
14. Кашкин И. Для читателя-современника / Кашкин И. А. – М.: Советский писатель, 1977. – 560 с.
15. Зенкевич М. А. Роберт Фрост и его поэзия / М. А. Зенкевич // Фрост Р. Из девяти книг. – М.: Иностранная литература, 1963. – С. 5–10.
16. Selected Letters of Robert Frost / Robert Frost / [Ed. by Lawrance Thompson]. – New York, 1964. – 646 p.
17. Selected Prose of Robert Frost / Robert Frost / [Ed. by H. Cox and E. C. Lathem]. – New York, 1966. – 236 p.
18. Рильський М. Твори: В 10 т / Рильський М. Т. – К.: Наукова думка, 1962. – Т. 9. – С. 19–112.
19. Фрост Р. Вірші у перекладі В. Бойченка / Роберт Фрост // Дніпро. – 1969, № 1. – С. 117–118.
20. Кухаренко В. А. Экспликация содержания текста в процессе перевода / В. А. Кухаренко // Текст и перевод. – М.: Наука, 1988. – С. 40–51.
21. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода / Комиссаров В. Н. – М.: Высшая школа, 1980. – 168 с.
22. Centennial Essays: R. Frost / [Edited by Jac L. Tharpe]. – Jackson: University Press of Mississippi, 1976. – Vol. 2. – 322 p.
23. Фрост Р. Вірші у перекладі В. Бойченка / Роберт Фрост // Поезія – 70. – К.: Рад. письменник, 1970, № 1. – С. 67–74.
24. Бойченко В. П. Поліття / Бойченко В. П. – К.: Молодь, 1977. – 80 с.
25. Хорольский В. В. Медитативно-изобразительная лирика Роберта Фроста 1910-х годов / В. В. Хорольский, Н. Г. Хорольская // Литература США XIX – XX вв. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 1985. – С. 132–143.
26. Колесников Б. И. Роберт Фрост / Б. И. Колесников // История американской литературы. Под ред. Проф. Н. И. Самохвалова. Учеб. пособ. для студентов фак-тов иностр. яз. пед. ин-тов. – Ч. 2. – М.: Просвещение, 1971. – С. 218–224.
27. Mertins L. Robert Frost: Life and Talks – Walking / Leonard Mertins. – Norman: University of Oklahoma Press, 1965. – 450 p.
28. Брудный А. А. К анализу процесса понимания текстов / А. А. Брудный // Знак и общение. – Фрунзе: Илим, 1974. – С. 115–119.
29. Брудный А. А. Подтекст и элементы внетекстовых знаковых систем / А. А. Брудный // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). – М.: Наука, 1976. – С. 150–158.
30. Брудный А. А. Текст и его смысл / А. А. Брудный // Известия АН Киргизской ССР. – Душанбе, 1973. – № 6. – С. 80–83.
31. Торсуева И. Г. Подтекст и средства его выражения / И. Г. Торсуева // Материалы V Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации, (Ленинград, 27–30 мая 1975 г.) / АН

- СССР. Ин-т языкознания. – М., 1975. – Ч. 1. – С. 60–62.
32. Урнов Д. Прекрасная экзегеза / Дмитрий Урнов // Знание – сила. – 1986. – № 9. – С. 46–48.
33. Вейзе А. А. Чтение, реферирование и аннотирование иностранного текста / Вейзе А. А. – М.: Высшая школа, 1985. – 127 с.
34. Robert Frost: The critical reception / Ed. with an introd. by Linda W. Wagner. – New York: Franklin, 1977. – 280 p.

35.

36.

УДК: 81'322.4

*АРТЕМ БІРЮКОВ, доцент,
Класичний приватний університет (Запоріжжя)*

ОЦІНКА ТЕХНІЧНОЇ ЕФЕКТИВНОСТІ КОМП'ЮТЕРНОГО ПЕРЕКЛАДУ

На основі застосування продуктивної оцінки у статті досліджується можливість заощадження часу перекладачем для виготовлення перекладу. Для цього порівнюється час, необхідний для виготовлення традиційного перекладу з часом, який витрачає перекладач на редагування машинного перекладу.

Ключові слова: продуктивна оцінка, час перекладу, редагування.

На основе продуктивной оценки в статье исследуется возможность экономии времени переводчиком при выполнении перевода. С этой целью сравнивается время, необходимое для изготовления традиционного перевода со временем, необходимым переводчику для редактирования машинного перевода.

Ключевые слова: продуктивная оценка, время перевода, редактирование.

Basing on the use of productive assessment the article reveals the possibility of saving time by a translator in the process of translation; in particular, the time necessary to make a traditional translation is compared with the time spent by a translator on editing the machine translation.

Key words: productive assessment, time spent on translation, editing.

За останні десятиліття в усьому світі розроблялись та удосконалювались залежно від суспільної зацікавленості більш або менш активно різні системи машинного перекладу (СМП), залучались значні фінансові, людські та адміністративні ресурси, що дозволило накопичити значний досвід як теоретичного, так і практичного плану. Оцінка якості є важливою для визначення стану речей, для встановлення пріоритетів подальшого розвитку галузі, для пошуку можливостей удосконалення якості перекладів, що врешті-решт має підняти продуктивність перекладацької праці на вищий рівень і зробити ще один крок у напрямку подолання мовних бар'єрів. У методологічному плані оцінка якості є важливою для теорії машинного перекладу як засобу рефлексування та перевірки певних положень, тобто як його критика.

Оцінка лінгвістичної якості систем машинного перекладу проводилась досить часто на основі різних систем та різних мовних напрямів перекладу [1, 19; 2, 96; 3, 101; 4, 11; 5, 151; 7, 174; 8, 272]. В межах цієї статті ми спробуємо дослідити ефективність застосування конкретної системи машинного перекладу – „Прагма“ від компанії „Трайдент Софтвер“ як інструмента для швидшого виготовлення перекладів з боку кінцевого користувача. Така оцінка, спрямована на визначення обсягу часу, який заощаджує перекладач за умови застосування системи машинного перекладу, отримала назву технічної або продуктивної оцінки.

Для оцінки технічної ефективності системи „Прагма“ як інструмента для виготовлення перекладів у рамках продуктивної оцінки експериментальною групою перекладачів мають бути перекладені офіційні документи Європейського Союзу. Перекладені тексти мають відповідати вимогам, що містять переклади, виконані з метою офіційного використання або для публікації. Кожен уривок перекладається двічі двома різними пробандами (особа, що залучена до експерименту з оцінки якості): один раз з допомогою „Прагми“, другий – звичайним способом. При цьому машинний переклад „Прагми“ застосовується з метою полегшення перекладацької роботи. В ідеальному варіанті використання „чорнового“ перекладу „Прагми“ обмежується лише постредагуванням для відшліфовки тексту перекладу. Інший пробанд перекладає свій уривок традиційним методом, тобто з використанням словників, лексиконів, довідників або навіть електронних засобів, але не СМП та систем перекладацької пам'яті. Для кожного пробанду вимірюється час, який він використав на

виготовлення свого перекладу. Таким чином має бути визначений час, який перекладач заощаджує завдяки використанню СМП, якщо таке заощадження взагалі відбулося. Порівняльне визначення часу перекладу є, на наш погляд, найоб'єктивнішим методом визначення ефективності роботи системи та її придатності для користувача, оскільки від нього залежать також інші критерії, наприклад, вартість перекладу. Порівняння часу відбувається на двох рівнях: на рівні текстів та на рівні пробандів, що має принаймні зменшити статистичну помилку, зумовлену тим, що на основі суб'єктивних факторів різні перекладачі потребують для перекладу ідентичного тексту неоднакову кількість часу. Крім того, мають бути оцінені три „суб'єктивні” критерії – зрозумілість, правильність та прийнятність. При цьому чотири нижченаведені питання є чимось на зразок барометру для визначення доцільності використання „Прагми” перекладачем.

Зрозумілість. Переклад „Прагми” був:

- взагалі незрозумілий;
- зрозумілий частково;
- зрозумілий більшою частиною;
- абсолютно зрозумілий.

Правильність. Переклад „Прагми” передавав зміст оригіналу:

- неправильно;
- частково правильно;
- більшою частиною правильно;
- абсолютно правильно.

Прийнятність. Переклад „Прагми” був для виготовлення мого власного перекладу:

- некорисним;
- частково корисним;
- корисним;
- дуже корисним.

Крім того, в рамках продуктивної оцінки пробанди визначали також вид полегшення своєї роботи завдяки використанню „Прагми”:

- пошук термінології;
- розуміння тексту перекладу;
- формулювання перекладу;
- інше.

На основі лінгвістичної оцінки користувач отримує дані щодо помилок при перекладі певних конструкцій та (не)можливостей їх усунення. Ми спробуємо дати відповідь на питання про „вагу” цих помилок щодо придатності перекладів для користувачів. Подальша оцінка здійснюється таким чином на макрорівні, мета якої – визначити технічну ефективність системи машинного перекладу „Прагма” як інструмента, що використовується для створення чорнового перекладу із застосуванням когнітивних та економічних параметрів оцінки.

Пробандами для проведення експерименту виступили дипломовані перекладачі запорізьких перекладацьких агенцій „Поліглот” та „Лінгвін”, а також викладачі кафедри перекладу Класичного приватного університету (КПУ). В межах загальної оцінки було проведено кілька тестових сесій за участю вищезазначених фахівців. Загальна кількість учасників становила дванадцять осіб, шестеро з агенцій (по три з „Поліглота” і „Лінгвіну”) та шестеро з КПУ. Для забезпечення хоча б приблизного рівня якості між постредагованими машинними і суто мануальними перекладами та з метою усунення або хоча б зменшення суб'єктивного чинника перевірялася якість усіх перекладів. Тому для порівняння використовувалися лише „адекватні” переклади. Всі тексти є офіційними документами ЄС та розташовані в мережі Інтернет у вільному доступі. Загальний обсяг кожного уривка – приблизно 140 слів.

Спочатку подамо огляд даних, які були отримані щодо кожного пробанду і кожного тексту. Оцінка отриманих результатів здійснюється на рівні текстів та на рівні пробандів. У таблиці пробанди позначені літерами за алфавітом. Тексти походять із галузі „інформатизація” і позначені літерою „I”. Тексти, перекладені за допомогою „Прагми”, на кінці мають позначку МП. Якщо не має ніяких додаткових позначень, то йдеться про звичайні тексти, перекладені традиційно (табл. 1).

Таблиця 1

Час, використаний на виконання перекладів

Пробанд	Текст	Час, хв.
A	I1	30
A	I2 МП	30

Б	I2	40
Б	I1 МП	30
В	I3	35
В	I4 МП	35
Г	I4	45
Г	I3 МП	30
Д	I5	30
Д	I6 МП	25
Е	I6	45
Е	I5 МП	29
Ж	I7	60
Ж	I8 МП	20
З	I8	40
З	I7 МП	20
И	I9	45
И	I10 МП	20
І	I10	30
І	I9 МП	30
К	I11	45
К	I12 МП	25
Л	I12	40
Л	I11 МП	20

У наведених нижче результатах на рівні пробандів і текстів підрахована економія часу завдяки застосуванню системи машинного перекладу для кожного пробанду та для кожного тексту. Зрозуміло, що обидва методи інтерпретації не є бездоганними, оскільки вони побудовані на порівнянні перекладу та постредагування двох різних текстів або двох різних осіб і, звичайно, не факт, що кожен перекладач потребує для перекладу двох текстів однакову кількість часу, або два різні перекладачі для перекладу одного тексту. Проте, не існує іншого методу оцінки придатності або ефективності машинного перекладу на основі квантитативного підрахунку. Очевидним, однак, є те, що навіть за наявності цих факторів, які впливають на суб'єктивність процесу оцінки, безперечно, можуть бути виявлені основні тенденції щодо часу, необхідного для виконання перекладу (табл. 2).

Таблиця 2

Час, заощаджений пробандами завдяки використанню СМП

Пробанд	Час, %
А	0%
Б	25%
В	0%
Г	33,33%
Д	16,67%
Е	35,56%
Ж	66,67%
З	50%
И	55,56%
І	0%
К	44,44%
Л	50%

Розглядаючи результати оцінки на рівні пробандів, впадає в око той факт, що лише троє з дванадцяти не мали заощадження часу при застосуванні СМП, в той час як у 9 пробандів таке заощадження мало місце. Виходить, для 75% пробандів використання СМП було позитивним з точки зору заощадження часу, в той час як для 25% цього не спостерігалось. В жодному випадку для постредагування машинного перекладу не знадобилося більше часу, ніж для перекладу тексту без використання СМП. Реалізоване заощадження часу становить від 16,67% до 66,67%, причому більшість пробандів мали показники від 33,33 до 50%. Середній показник для всіх пробандів становить 32,44% (табл. 3).

Таблиця 3

Час, заощаджений при перекладі тексту при використанні СМП

Текст	Час, %
Текст 1I	0%
Текст 2I	25%
Текст 3I	14,29%
Текст 4I	22,22%
Текст 5I	3,33%
Текст 6I	44,44%
Текст 7I	66,67%
Текст 8I	50%
Текст 9I	33,33%
Текст 10I	33,33%
Текст 11I	55,56%
Текст 12I	37,5%

Якщо порівнювати час перекладу окремих текстів без використання СМП, то маємо ще вищі показники заощадження часу, які надає використання СМП. Таке заощадження спостерігалось в 11 з 12 випадків, що у відсотковому відношенні становить 91,67%. Проте, тут маємо дуже широку розбіжність між максимальним та мінімальним результатами. Найтипівішим було заощадження часу в рамках з 22,22% до 44,44%. У середньому маємо показник 32,14%, який є дуже схожим з результатами оцінки на рівні пробандів.

Як зазначалося вище, в рамках продуктивної оцінки поряд з економічним параметром часу, який потрібен для виконання перекладів, нами застосовувалися також когнітивні критерії оцінки: зрозумілість, правильність перекладу та прийнятність для користувача. Для цього пробандам було запропоновано оцінити ці критерії за чотирибальною шкалою. Результати наведені у таблиці нижче (табл. 4).

Таблиця 4

Когнітивна оцінка перекладів користувачами

Шкали оцінок	Кількість пробандів	Відсоток від загальної кількості пробандів
1. Зрозумілість перекладу		
МП був зовсім незрозумілий	1	8,33%
МП був зрозумілий частково	6	50%
МП був зрозумілий більшою частиною	4	33,34%
МП був завжди зрозумілий	1	8,33%
2. Правильність перекладу		
МП передавав зміст оригіналу неправильно	0	0%
МП передавав зміст оригіналу частково	8	66,67%
МП передавав зміст оригіналу більшою частиною правильно	3	25%
МП передавав зміст оригіналу абсолютно правильно	1	8,33%
3. Прийнятність перекладу		
МП взагалі був некорисним	0	0%
МП був частково корисним	7	58,33%
МП був корисним	4	33,34%
МП був дуже корисним	1	8,33%

Що стосується перших двох критеріїв – зрозумілості та правильності перекладу, то більшість пробандів визначила МП як частково зрозумілий, або такий, що частково передає зміст тексту оригіналу. На другому місці – „більша частина МП є зрозумілою“ або „більша частина МП є правильною“. У відсотковому відношенні ці дві оцінки в середині шкали становлять від 83,34% до 91,67%. Зовсім незрозумілим текст МП був лише для одного пробанду, в той час як жодна з осіб не визнала, що МП взагалі не відтворює змісту оригіналу. Але і максимальну позитивну оцінку для МП – „повністю зрозуміло“ або „повністю правильно“ надав також лише один пробанд.

Майже такі самі результати маємо і з параметром „прийнятність“. Тут також більшість пробандів визнала МП частково „придатним“, а рейтинг „корисний“ знаходиться на другому місці. Жоден з пробандів не вважав використання МП недоцільним і також лише один пробанд поставив МП найвищий рейтинг „дуже корисно“.

Також було проведено опитування пробандів про те, як саме була полегшена їхня праця завдяки застосуванню систем машинного перекладу. Найважливішим моментом полегшення праці перекладача 77,78% пробандів назвали пошук і переклад термінології, троє з опитуваних – розуміння вихідного тексту і лише один пробанд назвав власне переклад (насамперед формулювання).

Підсумовуючи результати продуктивної оцінки, можемо простежити навіть за умови незначної кількості даних досить чітку тенденцію. Так, використання машинного перекладу жодного разу не призвело до втрати часу. Випадки, коли редагування машинного перекладу потребувало стільки ж часу, як і виконання мануального перекладу, є не дуже високими і становлять в процентному відношенні 25%.

Якщо порівнювати середні показники часу, який було заощаджено завдяки використанню систем машинного перекладу, то він становить 31,44%. Цікавим з цього приводу, на нашу думку, можуть бути результати внутрішньої оцінки роботи перекладачів Євросоюзу. Заощадження часу перекладачів ЄС становить в середньому одну третину, 67% співробітників перекладацького відділу ЄС вважають застосування МП корисним [6, 290].

В оцінці результатів до уваги має бути взятий також той факт, що жодна з осіб, які брали участь в експерименті, не мала досвіду роботи з інструментарієм МП, з чого можна зробити висновок, що проведення експерименту з досвідченими пробандами надало б нам ще чіткішу картину щодо заощадження часу завдяки використанню системи МП.

Перед проведенням експерименту ми ставили всім пробандам ще таке запитання: „Чи заощаджуватиме час використання машинного перекладу, якщо йдеться про тексти великого обсягу“? Одностайну думку, яка панувала серед всіх опитаних, можна висловити таким чином: при перекладі текстів великого обсягу за умови використання СМП безумовно відбуватиметься заощадження часу, насамперед, завдяки вже набраному тексту, який маємо мовою перекладу. Отже, всі перекладачі, які брали участь у нашому дослідженні, це чітко усвідомлюють, проте за власним визнанням, жоден з них СМП у своїй роботі не застосовує. Ця суперечність є показовим забобоном щодо машинного перекладу. Для змінення такої ситуації та розширення кола користувачів та споживачів розробникам, на нашу думку, варто влаштовувати навчальні курси серед зацікавлених осіб для популяризації та детального ознайомлення зі своїм продуктом.

Хоча статистичні дані оцінки через їхню незначну кількість досить обмежені, вони є показові щодо загальної тенденції. Тут відкривається широка перспектива для майбутніх досліджень. Цікавим видається, що в подібному дослідженні має бути кілька етапів з тими самими пробандами для оцінки та перевірки „ефекту навчання“ завдяки пристосуванню та звиканню до постредагування текстів машинного перекладу.

У межах цієї роботи йдеться про дослідження в „лабораторних умовах“, проте використання МП як інструмента для покращення продуктивності праці слід вважати позитивним. Такий підхід до оцінки якості машинного перекладу міг би бути корисним для подальших досліджень, оскільки цьому питанню і досі приділяється замало уваги.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Arnold D., Sadler L., Humphreys R. Lee. Evaluation: an Assessment //Machine Translation: An Introductory Guide. – 1993. – № 8. – P. 1-24.
2. Hutchins W. J., Somers H. L. An Introduction to machine translation. – London: Academic Press, 1992. – 159 pp.
3. Lehrberger J., Bourbeau L. Machine Translation – Linguistic Characteristics of MT Systems and General Methodology of Evaluation. – Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins Publ. Company, 1988. – 214 pp.
4. Rinsche A. Evaluationsverfahren für maschinelle Übersetzungssysteme. Zur Methodik und experimentellen Praxis: Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophi-

- schen Fakultät der Uni Bonn. – St. Augustin: Gradez! Verlag, 1993. – 212 S.
5. Safar Y. R. Lösungsvorschlag in einem maschinellen Übersetzungssystem: Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Uni des Saarlandes.– Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2005. – 281 S.
 6. Schäfer F. Die maschinelle Übersetzung von Wirtschaftstexten: eine Evaluierung anhand des MÜ-Systems der EU-Kommission, SYSTRAN, im Sprachenpaar Französisch-Deutsch: Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Uni Saarbrücken. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002. – 393 S.
 7. Van Slype G. Critical Study of Methods for Evaluating the Quality of Machine Translation. – Brüssel: Bureau Marcel van Dijk, 1979. – 211 pp.
 8. Wilks Y. Determining the Development Potential of Machine Translation Systems: the Role of Evaluation Techniques. – Amsterdam, Oxford, Washington D. C. – IOS Press, 1993. – 125 pp.

УДК 811.111 (075.8)

*ОЛЕКСАНДРА Лотоцька, доцент,
Тернопільський національний економічний університет*

МІЖКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДУ ТА ЇХ РОЛЬ В ІНОЗЕМНОМОВНІЙ КОМУНІКАЦІЇ

У статті проаналізовано специфіку перекладу як особливого виду міжмовної та міжкультурної комунікації. Висвітлено чинники, що впливають на переклад як комунікативну діяльність. Розглянуто кроскультурні аспекти перекладу та виявлено їх роль у сучасній іноземномовній комунікації.

Ключові слова: іноземномовна комунікація, переклад, міжкультурні аспекти, соціокультурна компетентність.

В статье проанализирована специфика перевода как особого рода межъязыковой и межкультурной коммуникации. Выявлены факторы, обуславливающие перевод как коммуникативную деятельность. Рассмотрены кроскультурные аспекты перевода и их значение в современной иноязычной коммуникации.

Ключевые слова: иноязычная коммуникация, перевод, межкультурные аспекты, социокультурная компетентность.

The specificity of translation as a particular aspect of the interlingual and intercultural communication is analyzed. The factors influencing the translation as the communicative activities have been revealed. Cross-cultural aspects of translation and their role in modern foreign language communication have been considered.

Keywords: foreign language communication, translation, cross-cultural aspects, social and cultural competence.

Розвиток світової цивілізації на сучасному етапі обумовив зростання комунікації і, перш за все, мовних комунікацій. Відбувається зближення мовних культур та збільшується їх роль в процесі іноземномовної комунікативної діяльності. Сучасний світ – динамічний світ комунікацій, для активної діяльності у якому необхідна мова спілкування, яка зближує різні культури. Пов'язані з явищем глобалізації процеси передбачають регулярні контакти у різних сферах між представниками різних культур. Крос-культурні контакти стають частішими, більш тривалими, і в їх контексті здійснюється практична діяльність. Така ситуація вимагає вирішення поставлених практичних завдань та питань культурної адаптації одночасно. Міжкультурна комунікація, як слушно зазначає П. Донець, «охоплюватиме ціле коло явищ, що має будь-яке відношення до зіставлення та взаємодії культур, а також їх носіїв» [1, с. 19]. Міжкультурна компетентність, в свою чергу, сприяє виробленню практичних навичок спілкування із представниками інших культур, дозволяє максимізувати співробітництво та взаєморозуміння.

Твердження про те, що переклад як міжмовний посередник, є і одним з основних видів міжкультурної комунікації, сьогодні є загальноновизнаним і практично ніким не заперечується [1–5]. Очевидно, що партнери по комунікації, розділені так званим «мовним бар'єром», належачи до різних мовних спільнот, в той же час неминуче є представниками різних культур. Тому метою статті є розкрити кроскультурні аспекти перекладу та виявити їх роль у сучасній іноземномовній комунікації.

У сучасному перекладознавстві побутує думка про те, що в основі перекладу як виду міжмовної, міжлітературної та міжкультурної комунікації лежить продукування тексту, який адекватно заміняє текст оригіналу в іншій культурі, іншій мові та іншій комунікативній ситуації. Саме на цьому шляху знаходиться спосіб досягнення еквівалентності, яка передбачає не повну ідентичність двох текстів, а достатню спільність їх змісту для цілей комунікації в конкретних умовах.

Тому переклад являє собою уже не просту видозміну одних мовних структур в інші, а складний процес передачі змісту, визначений як результат взаємодії лінгвістичних смислів і когнітивних доповнень, що відповідають цьому текстові. Ці когнітивні доповнення є частиною когнітивних знань перекладача, тобто сукупністю його енциклопедичних (лінгвістичних та екстралінгвістичних) знань, що зберігаються у його пам'яті. Вони є також частиною його когнітивного контексту, тобто знаннями, відомими перекладачу з попередніх частин тексту, і використаних ним при передачі змісту наступних його частин [4].

Переклад як один із важливих видів комунікативної діяльності орієнтується перш за все на повну і адекватну передачу мови оригіналу, яка містить усі імплікації мовного, соціального і культурного просторів. Природно, що при такій цільовій настанові адекватність може бути досягнута при перекладі не ізольованих одиниць чи частин тексту, а більш конкретних чинників його структурної організації: метафоричність та ритмомелодика, міфопоетика та архетипи, символи тощо. "Перекладач повинен "розкласти" текст оригіналу на окремі елементи, а потім знову "скласти" його у нову структурну єдність, але таким чином, щоб у читачів перекладу виникали образи і асоціації, співмірні з образами і асоціаціями, які виникають у читачів першотвору" [3, с. 261]. Труднощі перекладу пов'язані, по суті, не із знанням мов, а із здатністю перекладача знаходити в мовних системах ті лінгвогносеологічні закономірності, які диктують єдину контекстну можливість адекватної передачі змісту тексту. Фактично переклад здійснює той загальний принцип єдиної організації всіх конкретних мов, в основі якого лежить сама сутність мови як форми відображення реальної дійсності. Тому ми розглядаємо переклад як ланку взаємодій і взаємовпливів культур, літератур і мов.

Переклад завжди є вторинною діяльністю не лише тому, що відтворює вже одного разу відображену (автором оригіналу) дійсність, але й тому, що креативна, синтезуюча діяльність перекладача завжди є другим етапом, який слідує за першим – етапом діяльності рецептивної, аналізуючої, інтерпретуючої. Саме тому переклад "як посередник (media) у міжнаціональному та міжлітературному спілкуванні... належить до сфери прикладної компаративістики" [3, с. 257].

Діяльність перекладача є дуже багатогранною. У процесі перекладу він виконує, на думку О. Чередниченка, "три основні ролі: першого одержувача (адресата) вихідного тексту, перекодувальника, який змінює мовний код, і відправника перекладеного тексту кінцевому адресатові" [5, с. 173]. Перекладач, працюючи над твором, переходить не лише від однієї мови до іншої, але й від однієї культури до другої – в цьому полягає ще одна з проблем перекладацької роботи. Цей факт відзначає професіоналізм літератора. Тому він повинен не лише добре володіти обома мовами, рідною та перекладною, але й глибокими екстралінгвістичними знаннями для того, щоб допомогти реципієнту уникнути проблем нерозуміння, що породжуються соціальними невідповідностями. Перекладацька компетенція залежить не лише від його двомовності (білінгвізму), а й від обізнаності з рідною культурою та культурою, до якої належить оригінал (бікультуризму).

"Працю перекладача дуже часто визначають як працю над словом... Але треба пам'ятати, що ні слово, взяте поза образом, який воно втілює, ні образ, взятий поза словом, що втілює його, не можуть бути об'єктом перекладача. Тільки єдність цих двох категорій творить справжній предмет перекладу, яким є не слова, словосполучення чи фрази, а ідейно-образна структура першотвору – пов'язані авторською концепцією найважливіші образи твору" [3, с. 263]. Необхідність дотримання усіх цих правил ускладнює і без того нелегку працю перекладача-практика, змушуючи його постійно шукати вихід із ситуації, коли він розривається між потребою якнайповніше відобразити фактуру оригіналу і бажанням створити гідний взірць витонченої словесності рідною мовою.

Якщо при спілкуванні комунікантів розділяють соціокультурні бар'єри, то при перекладі до них додаються мовні, культурні та часові перепони. Переклад ускладнюється у випадку значних розбіжностей між культурами тексту-оригіналу і тексту-перекладу. Тому для забезпечення міжкультурної комунікації "творча діяльність перекладача має спрямовуватися на примирення двох суперечливих тенденцій: збереження мовної норми рецептивної культури в перекладі, з одного боку, та її гармонізацію з нормою оригіналу як феномена вихідної культури, з іншого" [5, с. 176]. Експлікаційна діяльність перекладача виявляється на всіх рівнях текстової структури, особливо на лексичному. Індивідуальність перекладача виражається, як правило, у підсиленні сприйнятих ним образних сигналів, що призводить до збільшення кількості експресивних та стилістично забарвлених одиниць у тексті. Декодувавши образ для себе, він перекодує його для інших з обов'язковим включенням власного сприйняття у перетворений образ. Тому добування із тексту інформації пов'язане не лише з мінімальною кількістю втрат, а й з деяким приростом до цієї інформації, який базується на особистому, загальнокультурному, суспільно-історичному, естетичному досвіді читача.

Для досягнення цієї мети необхідно передбачити оволодіння двома взаємопов'язаними комплексами знань і умінь, які умовно можуть бути визначені як поведінково-процесуальний та матеріально-змістовний. У перший комплекс входять, насамперед, прийняті в іншомовній культурі норми комунікативної поведінки – специфіка встановлення і підтримки зорово-голосового контакту, міміка, жестикуляція, голосові модуляції і т.п. Велику роль в цьому комплексі відіграє і тактика ведення діалогу – допустимість реплік і заперечень під час розмови комунікантів, а також способи немовного вираження уваги, злагоди, сумніву і багато іншого. Місце сполучної ланки між обома комплексами займають мовні стереотипи загальнокомунікативного призначення – привітання, звертання, питально-відповідні моделі, стандартизовані способи вираження «умовних» емоцій (напр., задоволення, радість, жаль, розчарування, здивування), а також засоби оформлення прохання, підпорядкування, відмови та інших. Основним змістом другого комплексу є знання специфічних предметів, явищ і процесів, характерних для способу життя та інтелектуального арсеналу носіїв мови, що вивчається, причому ці знання припускають не лише засвоєння семантики відповідних одиниць, а й супутніх їм конотацій, їх «концептуального ядра». Іншими словами, тут ідеться про лінгвокраїнознавчі реалії у широкому значенні цього слова – побутові, історичні, фольклорно-літературні, суспільно-політичні, релігійно-етичні, не виключаючи, звичайно, і природно-географічних.

Проблема перекладу реалій вважається однією з найголовніших та найскладніших у міжкультурному аспекті перекладу та дослідження національно-культурної специфіки мови і мовленнєвої діяльності [2]. Якщо мовне і культурне розмаїття сьогодні визначене як багатство цивілізації, то саме переклад працює над його збереженням. Переклад виступає як засіб захисту національних мов і культур, даючи імпульси для їхнього саморозвитку і водночас вберігаючи їх від надмірного іншомовного впливу. Хибні асоціації у студентів-економістів, які працюють з оригіналом, викликають і псевдоінтернаціоналізми на кшталт *officer, magazine, obligation, speculation, control, accurate* тощо. Саме тому варто приділити особливу увагу адекватному володінню мовним кодом. Це ключ до комунікативного успіху, а отже, й до порозуміння учасників контакту.

Ефективне впровадження відповідного матеріалу в процес підготовки фахівця економічного профілю – завдання досить складне і відповідальне. Крім традиційних форм проведення занять (лекції, семінари, практичні заняття) велику роль повинні відігравати різні творчі завдання, підготовка ділових ігор – інсценівок, аналіз аудіо- та відеоматеріалів, кооперація з партнерами-студентами з інших країн (зокрема, за допомогою мультимедійних засобів). Нарешті, незамінним чинником засвоєння студентами культурних компонентів іноземномовного спілкування, оволодіння компетенцією повноцінної міжкультурної комунікації є перебування в країні, мова якої вивчається (стажування, туризм та інше).

Отже, міжкультурні аспекти перекладу формують розвиток у студентів соціокультурної компетентності, що допомагає їм орієнтуватися в різних типах культур та цивілізацій, мови яких вивчаються, співвідносити з ними комунікативні норми та форми спілкування, а також допомагають у виборі культурно-доступних форм взаємодії з людьми в умовах сучасного міжкультурного спілкування.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Донец П.Н. Основы общей теории межкультурной коммуникации: научный статус, понятийный аппарат, языковой и неязыковой аспекты, вопросы этики и дидактики. – Харьков: Штрих, 2001. – 386 с.
2. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 216 с.
3. Лановик З. Б. Художній переклад як проблема компаративістики / З. Б. Лановик // Літературознавча компаративістика : навч. посіб. / ред. Р. Т. Гром'як ; упоряд. : Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль, 2002. – С. 256–272.
4. Лучинская Е. Н. Смысл, текст и ситуация в социокультурном подходе к анализу художественного текста / Е. Н. Лучинская // Язык в мире и мир в языке. – Сочи ; Карлсруэ ; Краснодар, 2001. – С. 55–56.
5. Чередниченко О. І. Про мову і переклад / О. І. Чередниченко. – К. : Либідь, 2007. – 248 с.

УДК 811.111

Ян Костин, доцент
Тернопільський національний економічний університет

ГЕОПОЛІТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЯК ОСНОВНИЙ ЧИННИК ПОШИРЕННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

У статті вивчаються процеси створення так званої *lingua franca* з геополітичної точки зору у різні історичні періоди. Нами було проаналізовано чинники підтримки мови в привілейованому стані якими виявились не лише соціальні, економічні, політичні або військові, але і в значній мірі лінгвістичні.

Ключові слова: мовна колонізація, адаптація, мовний опір, геополітика, асиміляція, мовний обмін.

В статье изучаются процессы создания так называемой *lingua franca* с геополитической точки зрения в разные исторические периоды. Мы проанализировали факторы поддержки языка в привилегированном состоянии которыми оказались не только социальные, экономические, политические или военные, но и в значительной степени лингвистические.

Ключевые слова: языковая колонизация, адаптация, языковое сопротивление, геополитика, ассимиляция, языковой обмен.

The article is devoted to the process of creation of the so-called *lingua franca* and the study of this phenomenon from a geopolitical point of view, in different historical periods. We analyzed factors which support language in such a privileged position that was not only the social, economic, political or military, but also to a large extent linguistic.

Key words: linguistic colonization, adaptation, linguistic resistance, geopolitics, assimilation, language exchange.

«Чи буде англійська мова єдиною мовою, якою спілкуватимуться у 2050 році?» одне з ключових питань, на яке більшість, звичайно, не мають відповіді. Потрібно зауважити що, існує ряд цікавих фактів, які нашоухують на такі запитання. Англійська мова, безумовно, була прийнята у світі як *lingua franca*⁷⁰. Вона стрімко поширюється у всіх сферах людського життя, і це більше не пов'язано з Британською імперією та її колоніальними діями. Її використання в Інтернеті, та, як наслідок, в новітніх технологіях, науці, а також у бізнесі є надзвичайно поширеним. Проте, багато хто вбачає у цьому процесі нові форми завуальованого культурного колоніалізму, новий вид імперіалізму який проводиться Сполученими Штатами Америки на міжнародній арені. За таких обставин, мова домінуючої країни сприймається як надзвичайно корисна, престижна і перспективна. Як не дивно, але це явище не є чимось новим в людській історії. Протягом різних періодів, в історії з'являлися мови, які позиціонували себе як *linguas franca* та були адаптовані різними народами. До таких мов можна віднести як класичну латину так і французьку мову та багато інших. Але залишається декілька важливих запитань: Наскільки міцна англійська мова? Як довго сучасна англійська мова залишатиметься міжнародною - «популярною» мовою? Чи може іспанська мова, як стверджує багато людей, стати новою мовою міжнародного спілкування? І найголовніше, чому в ході історичних подій всі *lingua franca* зникали виключно з політичних або військових причин?

Мета цієї статті полягає у спробі поєднання географічних та лінгвістичних знань, для того

⁷⁰ *Lingua franca: lingua franca – це стандарт, такої мови насправді не існує, це просто зручна конструкція, яка використовується різними народами різного комунікаційного ряду. Як правило, вона виникає, як спрощений варіант іншої, широко використовуваної і визнаної мови, тобто домінуючої мови в певний історичний період.*

щоб отримати відповіді на деякі вищезгадані запитання та довести, що соціо - та геолінгвістичні процеси не можна зрозуміти без широкого міждисциплінарного підходу.

Найбільш географічно поширеними мовами у світі є мови європейського походження (табл. 1). Значна ж частина мов з найбільшою кількістю мовців (рис. 2) є неєвропейського походження та обмежені лише територіями даних національностей. Ці факти ілюструють роль колонізації у поширенні мов. «*мовна колонізація це зменшення вартості мови колонізованого народу, а також мовне заміщенням*» (Гомес Гіноварт, 2002). Мова сама по собі є інструментом спілкування, але як людський винахід, мова має здатність бути перетвореною в найважливішу ознаку культури. Дійсно, мова, діалект, або навіть акцент є найбільш помітним елементом конкретного суспільства чи народу. Мова може легко стати головним елементом виокремлення тієї чи іншої групи людей. Португальський поет Пессоа писав: «*Моя країна – це португальська мова*»⁷¹. На думку Нгуґі та Гомеса Гіноварта, мова та культура для суспільства – нероздільні. Тобто, втрата мови тягне за собою втрату культури, зникнення історії цілого народу та шляхів його взаємодії з навколишнім світом [2, с. 35 ; 3, с. 10]. Ці автори вважають, що експансивна колонізація нової мови в культуру певного народу призводить до встановлення контролю над психічним світом людей. Загалом є три види реакцій на процеси такого характеру: прийняття, гібридизація та відторгнення.

Адаптація до нової мови може бути повністю завершена тоді, коли вона сприйматиметься як корисна, більш розвинута та популярна. На це звернув увагу Гомес Гіноварт цитуючи Ачебе: «*Питання не в тому, чи змогли б африканці писати англійською, а в тому чи повинні вони... Я вивчив цю мову і я маю намір нею користуватися. Я відчуваю, що англійська мова зможе виявити цінність мого африканського досвіду*» [3, с. 5]. Більш того, Ачебе звертає увагу на наступне: «*... це повинна бути нова англійська мова, як і раніше тісно пов'язана зі своєю прабатьківщиною, але, все ж таки, змінена відповідно до її нового африканського оточення*» [4, с. 47]. Цю модель присвоєння мови можна характеризувати як гібридизацію. Ешкрофт Гріффітс і Тіффін Кристал дослідили, як люди можуть колонізувати та адаптовувати нововведені мови багатьма різними способами, створюючи гібридно-нащадкові⁷² мови. Іншими словами, нові мови утворюються на основі колоніальних мов, яким вкрай заважають мовні коди корінного населення [5, с. 28 ; 6, с. 12]. МакКрум є одним з прихильників збільшення динаміки розповсюдження англійської мови, насамперед, завдяки прийняттю англійської мови як державної мови в багатьох країнах третього світу [7, с. 51].

Тим не менш, чи справді МакКрум вважає, що це призведе до справжнього прийняття мови іншими народами? Тобто, чи дійсно нове покоління людей, які володіють англійською мовою вважають її своєю рідною мовою⁷³ чи може вона залишатися лише потужним інструментом для взаємодії з навколишнім світом? Чи насправді англійською мовою навчають дітей у близькому домашньому оточенні?

У багатьох нових країнах Азії та Африки люди продовжують висловлювати найніжніші почуття рідною мовою. Це безперечний факт, що інтимні знакові прийоми ще не сприймаються новою мовою. Лауреат Нобелівської премії, португалець Хосе Сарамаґа відповів на вище згадане запитання щодо португальської мови для BBC сказавши, що португальці могли б відкривати бізнес на англійській мові, спілкуватись в Інтернеті на англійській мові, дивитися фільми англійською мовою... «*але ми плачемо португальською*» [8, р. 2–3].

З цієї точки зору, ми можемо впевнено сказати, що значення англійської мови в світі є сильно перебільшеним, особливо щодо Африки. Нарешті, спроба нав'язати нову мову може викликати відторгнення. Таке нав'язування може зміцнити почуття спільності та самотності у корінного населення. Такі приклади можна спостерігати в деяких регіонах країн Європи, наприклад Уельс чи Каталонія. В окремих випадках, наприклад ірландській мові, постійно присутня загроза зникнення рідної мови, проте незважаючи на негаразди, цього не трапиться. Таке явище часто має місце в невеликих районах де існують активні національні меншини, які спілкуються рідною мовою, і борються за її існування посилаючись на мовні права щодо використання мови. Це явище називається «*мовний опір*». Безумовно, всі процеси мовних змін, скажімо, заміна рідної мови іншою, спричинені зовнішніми чинниками. Інколи таке може відбуватися добровільно, непомітним для

71 Цитується за М.А Васконселос на BBC (1987) «Відкриваючи Португалію» - серіал. Серія 1.

72 Креоль: Коли pidgin є прийнятий спільнотою в якості рідної мови, і діти вивчають його як першу мову, така мова називається креольською... Креольська мова стала більш розвинутою мовою, маючи більше лексичних інструментів, ширший спектр граматичних відмінностей, ніж pidgin...»(Фромкін і Родман, 1993: 298-299).

73 Рідна мова: є першою отриманою, і зазвичай, найбільш використовуваною. Приблизне визначення: «Мова, якою людина думає».

багатьох, поступовим і повільним чином.

Рисунок 1 Десять основних національних мов світу (в мільйонах)

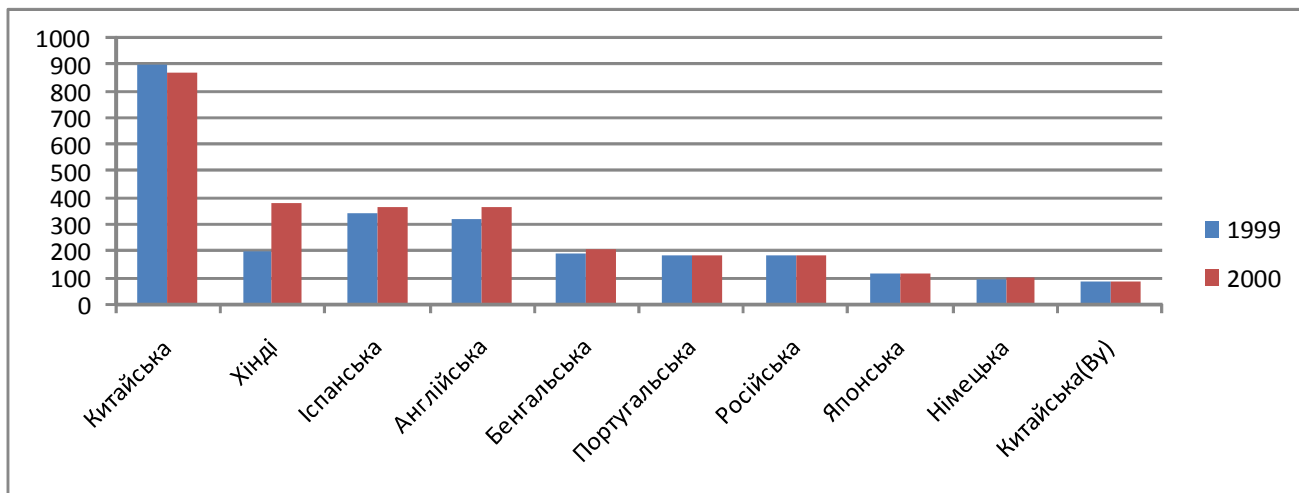
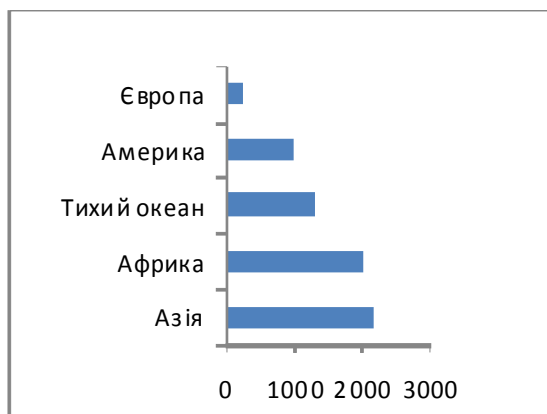


Рисунок 2 Поширення мов світу



Зверніть увагу на цифри: У світі існує понад 6500 мов. «Європа має найнижчу кількість мов, це парадоксально для континенту, де зростає заклопотаність щодо їх збереження. Існує величезна нерівність між тими (мовний діапазон), яких має 900 млн. мовців та іншими, які обмежені 20 особами. 600 мовами спілкуються лише 100 тис. мовців, 500 мовами володіють лише 100 мовців. Багато мов знаходяться під загрозою, зокрема 25 мов зникають кожного року. Із зникненням мови зникає не лише людське творіння, зникає ціла концепція сприйняття і відображення світу, засіб взаємодії людини з природою, усні традиції, поезія, у підсумку – зникає ціла культура, тим самим сприяючи збідненню людства».

Усі мови є важливими та в рівній мірі мають відповідну ступінь гідності та значущості. З однієї сторони, кожна мова висловлює потаємну природу людської культури і відповідає потребам вираження та способу життя конкретної групи людей. З іншої зрозуміло, що на світовій арені існують домінуючі та менш розповсюджені мови. Як раніше вже згадувалося, домінуючі мови не завжди є найбільш поширеними у спілкуванні. Серед домінуючих мов лідирує англійська мова. Вона поширювалася завдяки впливу Британської Імперії, проте саме завдяки політичному, економічному та військовому впливу Сполучених Штатів англійська мова укорінилася як *lingua franca* серед інших поширених мов світу. Це становлення відбулося лише після Другої світової війни (1939-1945), коли англійська постала як справжня домінуюча та престижна мова щодо інших мов, зокрема французької. Французька мова була поширена починаючи з 19 ст. та популяризована Романтичним рухом. Англійська мова з 1950-их років асоціювалася з поняттями розслабленості, «рок-н-ролу», і, безумовно, молодіжними культурами. Зміцнення позицій англійської мови збігається з поступовим посиленням міжнародного впливу США, підтримувалося економічною залежністю Європи у післявоєнний період та зростаючою військовою присутністю США по всьому сві-

ті, можливо, з метою захисту стратегічних, економічних інтересів. Тим не менш, це ще не гарантує визнання англійської мови як найпопулярнішої, найпрестижнішої мови на міжнародній арені. Все може легко змінитись, якщо Сполучені Штати Америки втратять свою значимість у вирішенні нагальних глобальних справ, або якщо нові мови – наприклад іспанська – матимуть мету витіснити англійську мову з мегаполісу. На даний час, іспанська мова сприймається як жива, енергійна і в дечому чуттєва мова. З такої точки зору, геополітичні проблеми не настільки важливі, як лінгвістичні. Політичні сили, що при владі, завжди намагалися та будуть намагатися встановити свій культурний та мовний вплив, але чи може це щось змінити? Питання полягає у кількості мовців та їхній мовній толерантності⁷⁴. Одним словом, що диктує мовні зміни в суспільстві? Мови пов'язані із стереотипами народів, які ними спілкуються, саме тому виникають мовні преференції. Якоюсь мірою вони є результатом соціальних змін протягом поколінь. Мови є культурними конструкціями, схильними до змін та розвитку. МакКрум стверджує: «Останнім часом з'являється відчуття, що ми всі повинні говорити не англійською, а *Englishes* (ісп. - англійська мова)» [7, с. 11]. Мови завжди обмінювалися лексичними та синтаксичними конструкціями завдяки абсолютно природному процесу під назвою «мовний обмін», тільки проблема полягає в тому, що обмін повинен здійснюватися на паритетних засадах, без будь-якого домінування. Становлення англійської мови як міжнародної, було поступовим процесом, незважаючи на швидкий розвиток США. Англійській мові довелося долати попередню міжнародну мову престижу (Французьку) в період з 1950-х до 1970-х років. Це була важлива геополітична зміна, яка допомогла у вирішенні різних мовних питань.

МакКрума стверджує: "Це не мовні сили ... допомогли зробити англійську мову першою мовою в світі... Мова є чимось нейтральним, пасивним " [7, с. 41]. Проте мова не є чимось нейтральним, вона відіграє важливе символічне значення. І все ж, чи правда що немовні фактори підняли англійську мову на той самий рівень де вона зараз знаходиться?

Можна сміливо стверджувати, що саме мовні чинники зберегли її в теперішній позиції. Дійсно, англійська мова є легкою у вивченні, незважаючи на те, що англійська мова є германською мовою, яка значно змінилась під впливом латинської. Цей факт дозволяє мовцям обох германських і романських мов знайти безліч подібного в англійській мові, що значною мірою полегшує її читання. Англійська мова використовує загальне латинське писемне кодування, яке є одним з найбільш використовуваних писемних кодувань у світі. Крім того, спираючись на власний досвід викладання, можна стверджувати що мовці, для яких будь-яка романська мова є рідною, більш точно використовують і володіють англійською ніж інші мовці. Це пов'язано з тим, що реєстр англійської мови розвинутий безпосередньо під впливом латинських форм.

До того ж, англійська мова є надзвичайно синтетичною, з простою і чистою граматиною, яку легко наблизити до всіх інших мов. Єдиною реальною перешкодою може бути лише її вимова, дуже різноманітна через те, що існує велика кількість ідіом та сталих виразів. До граматичної простоти і синтетичного характеру англійської мови додається її застосування в новітніх технологіях. Англійська є де-факто – майже ексклюзивна мова несоціальних наук і технологій та, безумовно, є домінуючою мовою в Інтернеті.

Завдяки вище наведеним фактам, англійська мова зберігає свою привілейовану позицію в якості мови комунікації і міжнародних ЗМІ. Інші мови, які конкурують з англійською мовою (наприклад іспанська) повинні мати рівноцінну англійській функціональність. Це важко зробити, оскільки граматичні і синтаксичні характеристики інших мов вимагають більш складного формування. Варто зазначити, що більшість мов є ситуативно обмежені, іншими словами, вони не можуть пристосуватись до нових вимог сучасності до того ж англійська їм такої можливості не дає. Насправді, можна знайти велику кількість запозичень з англійської, які можна знайти скрізь починаючи від домашніх пристроїв: "Play", "Rec[ording]", чи "F[ast]-Forward", до дорожніх знаків "Stop". Все це асимільовано іншими мовами, оскільки вони не можуть підкорити тієї елементарної простоти притаманної англійській мові.

Якщо говорити більш конкретно, іспанська мова є достойним конкурентом, який може зупинити мовну експансію США. Це означає більше ресурсів на іспанській мові, більша соціальна присутність мови і, врешті решт, більше міжнародне поширення. Іспанська мова починає ставати новою популярною мовою, і другою, щодо використання, серед англомовних мовців, що надає

74 Що насправді англійська мова дає тому, хто її вивчає? Її можна вивчити для задоволення, але часто англійську вчать для практичних цілей (бізнес і торгівля, дослідження та освіта, політичні відносини). Опанування другої мови являє собою ніщо інше як надбання ще одного продукту культури до особистості учня. Проте емоції та пов'язані з цим почуття виражаються, як правило, лише рідною мовою.

деяку економічну та соціальну значимість на міжнародній арені. Багато хто передбачає, що іспанська мова займе позицію французької мови, яка є другою по престижу міжнародною мовою (що є спірним питанням), а в кінцевому рахунку перше. На додачу інші романські мови, які є наступницями іспанської мови в процесі її поширення, також набудуть широкого вжитку, наприклад така мова як португальська.

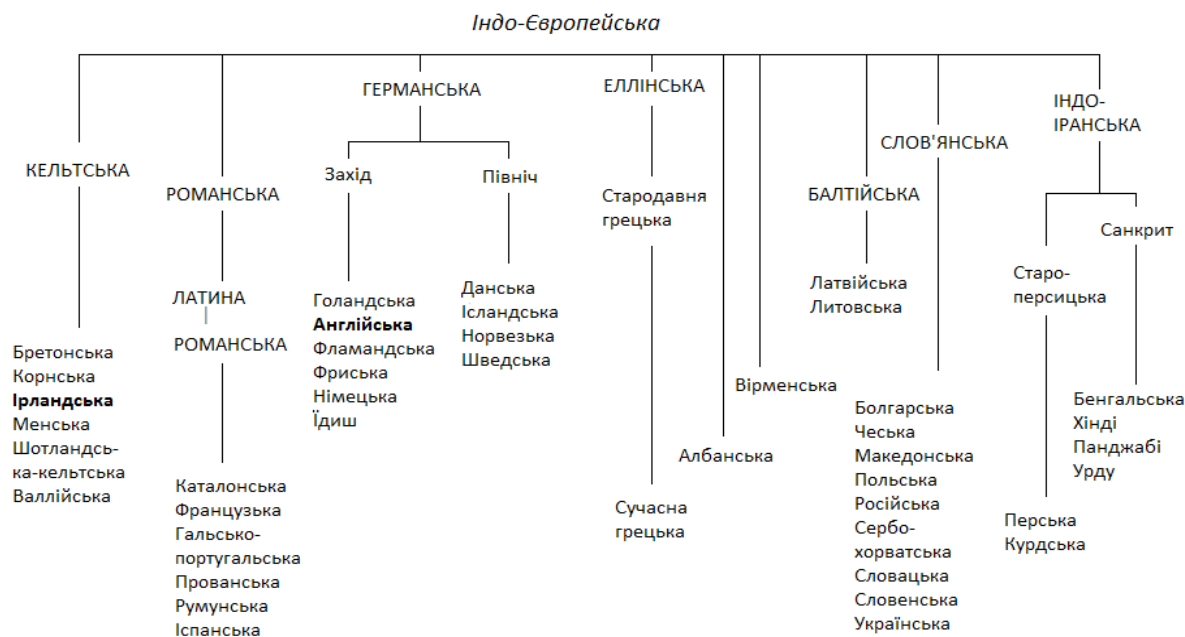
На сьогодні в Європейському союзі англійська мова вже не відіграє такої ролі, яку вона відіграла раніше. Це пов'язано з поширенням інших європейських мов, а саме німецької мови. Німецька мова починає утворювати нову мовну наддержаву на теренах Євросоюзу як в політичному та і в соціальному плані.

Загальне число мовців які спілкуються англійською зростає кожен день, але залишається запитання чи буде престиж англійської зростати і надалі, чи вона досягнувши своєї вершини, пізніше, поступово буде замінена іншими мовами?

Зверніть увагу на таблицю 1, яка свідчить про велике географічне поширення ряду європейських мов в глобальному масштабі.

Рисунок 3

Індо-Європейська мовна сім'я



Джерело: Фромкін і Родман, 1993; Інститутом Камоес [10]

Таблиця 1

Географічний розподіл мов

Мова	Офіційна/домінуюча мова у	Також використовується у
1) Китайська (мандарин)	Китай, Сінгапур, Тайвань	Бруней, Камбоджа, Індонезія, Малайзія, Монголія, Філіппіни, Сінгапур, Таїланд
2) Хінді	Індія	Непал, Сінгапур, Південна Африка, Уганда, Велика Британія
3) Іспанська	Аргентина, Болівія, Чилі, Колумбія, Коста-Ріка, Куба, Домініканська Республіка Еквадор, Гвінея, Гватемала, Гондурас, Мексика, Нікарагуа, Панама, Парагвай, Перу, Пуерто-Ріко, Уругвай, Венесуела	Андорра, Беліз, Філіппіни, Західній Сахарі, США
4) Англійська	Австралія, Ботсвана, Бруней, Камерун, Канада, Еритрея, Ефіопія, Фіджі, Гамбія, Гайана, Індія, Ірландія, Ізраїль, Лесото, Ліберія, Малайзія, Мікронезія, Намібія, Науру, Нова Зеландія, Палау, Папуа-Новій Гвінея, Самоа, Сейшельські Острови, Сьєрра-Ле-	Андорра, Пуерто-Ріко

	оне, Сінгапур, Соломонові Острови, Сомалі, Південна Африка, Суринам, Свазіленд, Тонга, Великобританія, США, Вануату, Зімбабве і багато держав Карибського басейну (Ямайка, Тринідад і Тобаго, і т.д.)	
5)Бенгальська	Бангладеш, Індія	Сінгапур
6)Португальська	Ангола, Бразилія, Кабо-Верде, Гвінеї-Бісау, Мозамбік, Португалія, Сан-Томе і Принсіпі	Андорра, Канада, Франція, Гоа (Індія), Макао (Китай), Швейцарія
7)Російська	Росія	Китай, Ізраїль, Монголія, США і ряд колишніх Радянських республік
8)Японська	Японія	Сінгапур, Тайвань
9)Німецька(стандартна)	Австрія, Німеччина, Ліхтенштейн, Швейцарія	Бельгія, Болівія, Чехії, Данії, Угорщини, Італії, Казахстан, Люксембург, Парагвай, Польща, Румунія, Словаччина
10)Китайська(Ву)	Китай	
11)Яванська	Індонезія	Малайзія, Сінгапур
12)Корейська	Корея(північна і південна)	Китай, Японія, Сінгапур, Таїланд
13)Французька	Бельгія, Буркіна-Фасо, Бурунді, Камерун, Канада (Квебек), Коморські Острови, Конго, Конго (Республіка), Джібуті, Франція, Габон, Гвінея, Гаїті, Люксембург, Мавританія, Мікронезія, Монако, Марокко, Руанда, Сенегал, Сейшельські острови, Швейцарія, Вануату	Андорра
14)В'єтнамська	В'єтнам	Китай
15)Італійська	Італія, Сан-Марино, Швейцарія, Ватикан	Хорватія, Еритрея, Франція, Словенія
16)Голландська	Бельгія, Нідерланди, Суринам	Франція

Є мови, які поширюються тільки в сусідніх районах або районах культурної близькості. Гострий контраст можна спостерігати, якщо порівняти конкретні приклади: зокрема, бенгальську під номером 5 і французьку під номером 13. Можна провести інші порівняння, які також будуть рівноцінно красномовними [9, с. 3 ; 10, с. 5].

Висновок. Поширення мов і створення так званої *lingua franca* в кожен історичний період є виключно геополітичним питанням. Проте, підтримка мови в привілейованому стані відбувається не лише через соціальні, економічні, політичні або військові фактори, але і в значній мірі лінгвістичні.

Ні одна метрополія не може уникнути процесу гібридизації оригінальної мови, так як мова від природи здатна змінюватись і розвиватись.

У нашій статті англійська мова розглядається як приклад. Її поширення відбулося завдяки класичній імперіалістичній експансії Британії, становлення ж її як інтернаціональної мало місце після 2 Світової війни, завдяки потужному політичному, економічному і військовому впливу Сполучених Штатів Америки. Але під експансією англійської мови також мають на увазі і внутрішні зміни які вона зазнала. В англійській мові відбулися драматичні перетворення протягом останніх століть, з того часу як вона була прийнята різними народами і мала відповідати їх потребам.

Незаперечним є той факт, що англійська сприймається людьми як найбільш бажана іноземна мова і є державною або національною в багатьох країнах, проте для більшості англійська мова є все ще другою та використовується тільки як *lingua franca*, як і багато інших популярних мов минулого (наприклад латинська, китайська письмова або арабська).

Однак головною відмінністю є те, що жодна мова не має такого впливу, поширення та зага-

льного прийняття як сучасної англійська мова. Цей факт напряму пов'язаний з процесом глобалізації і, головне, з сучасними засобами масової інформації. На теперішній час англійська мова показала себе як найкраща мова для синтетичних і знакових символів яким важко відповідати з точки зору граматики, синтаксису і точності. Таким чином можна сміливо стверджувати, що суто лінгвістичні фактори сприяли збереженню англійської як пріоритетної міжнародної мови. Тим не менш майбутнє є непередбачуваним, і наївно вважати, що англійська залишиться вічно міжнародною мовою.

Крім того, такий потужний інструмент глобалізації як Інтернет уможливило збереження та міжнародне поширення місцевих культур і мов, раніше обмежених своїми фізичними і географічними межами. Цілком імовірно, що дуже скоро більшість населення землі буде в змозі говорити англійською, але це не означає що вони будуть говорити справжньою англійською мовою, оскільки в повсякденному житті людей існує безліч слів які не перекладаються а сприймаються як належне.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Castelao A. D. R. Sempre en Galiza : [classical work] – / A. D. R. Castelao. 4th edition. – Compostela, 1994.
2. Ngugiwa T. Imperialism of Language: English, a Language for the World? / Thiong'o Ngugiwa // Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedom. – London : James Currey and Heinemann, 1993.
3. Guinovart G. A lingua galega en Internet / Gyme X. Guinovart // Bringas and Marten. – Madrid, 2002.
4. Achebe C. The African writer and the English language / C. Achebe // Morning Yeton Creation Day – London : H. E. B., 1975.
5. Ashcroft B. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures / B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffi.– Routledge, New York, London, 1989.
6. Crystal D. The English Language / D. Crystal. – London: Penguin, 1990. – 288 p.
7. McCrum R. The story of English / R. Mc Crum. – London : Faber and Faber, 1986. – 187 p.
8. Discovering Portuguese : [featuring Nobel Prize of literature Jose Saramago] : Video Series / BBC.– Stockholm, 1987. – Ep. 1-6.
9. Comrie B. The Atlas of the languages: the original development of language throughout the world / B. Comrie. – New York : Factson Files, 1996.
10. Fromkin V. An introduction to language / V. Fromkin, R. Rodman. – New York : Harcourt Brace Jovanovich: Orlando, 1993.
11. Дулін А. Г. Основи геополітики / О. Г. Дулін. – М., 1997. – 169 с.
12. Неверов М. Є. Сучасні теорії атлантизму [Електронний ресурс] / М. Є. Неверов // Статті з геополітики. – 2007. – 21 лист. – с. 5– 17.– Режим доступу до журн. : <http://depostfiles.com/files/1777988> (21. 11. 2007), – назва з екрана.
13. English as a world language/[Ed. by R. W. Balley and M. Girlach]. – New York: Arbor; East Lansing: The University of Michigan press, 1986. – 496 p.– (S. VIII).
14. Ethnologue : Geographic Distribution of Living Languages [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журн. : <http://www.ethnologue.com/ethnodocs/distribution.asp>. – Назва з екрана.
15. Myers L. M. The roots of modern English / L. M. Myers. – Boston, Toronto: Little, Brown & Co., 1966. – 323 p.– (S. X).
16. Nist J. A structural history of English / J. Nist. – New York : Martin's press, 1978. – 426 p. – (S. XVIII).
17. Baugh A. C. The History of English language / A. S. Baugh, T. Cable. – Routledge, Prentice-Hall, 1978.
18. Garman M. Psycholinguistics / M. Garman. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990.
19. Jess P. A Place in the World : places, cultures and globalization / P. Jess, D. Masey. – Oxford : Oxford University Press, 1995.
20. Couto J. The Portuguese language. Perspectives for the 21st century /
21. J. Couto ; [Instituto Camxes]. – Lisbon, 2001.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Микола СУЛИМА, доктор філологічних наук, член-кореспондент НАНУ, Інститут літератури імені Т. Г Шевченка.

Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка; член-кореспондент НАН України.

Микола ТКАЧУК, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, декан філологічного факультету. Під консультуванням професора Романа Гром'яка захистив докторську дисертацію на тему «Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції)» (1998).

Наталія ПОПЛАВСЬКА, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Ольга КУЦА, доктор філологічних наук, професор Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. При опонуванні Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Проблема «класика і сучасність» в літературно-критичній творчості Миколи Бажана» (1985).

Луїза ОЛЯНДЕР, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки, почесний академік Академії наук вищої школи України.

Людмила БУБЛЕЙНИК, професор, Волинський інститут економіки та менеджменту

Олександр ГЛОТОВ, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії мови та літератури Національного університету «Острозька академія».

Мар'яна ЛАНОВИК, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка; під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Функціонування літературно-художнього образу в українсько-англійських перекладах» (1997) та докторську дисертацію на тему «Проблема художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії» (2007).

Зоряна ЛАНОВИК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка; під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Творчість Остапа Тарнавського у двоколіїному літературному процесі» (1997) та докторську дисертацію на тему «Біблійна герменевтика: становлення, методологія» (2007).

Наталія КУЧМА, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Стан і функціонування літературної критики в західній Україні 20-30-х рр. ХХ ст.» (1999).

Ігор ПАПУША, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка; під керівництвом професора Романа Гром'яка захистив кандидатську дисертацію на тему «Індологія в творчості Івана Франка. Рецепція, трансформація» (1998), під консультуванням професора Гром'яка виконує докторську дисертацію на тему «Парадигми посткласичної наратології».

Богдан ЧУЛОВСЬКИЙ, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Ольга ГАВУРА, доцент кафедри документознавства, інформаційної діяльності та українознавства Тернопільського національного економічного університету; під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу» (2004).

Олена КОНОПЛИЦЬКА, кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства, інформаційної діяльності та українознавства Тернопільського національного економічного університету; під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Жанрова система прози Богдана Лепкого» (2004).

Оксана КУШНІР, асистент кафедри журналістики Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка; під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Журнал «Дукля» в українсько-словацьких культурних взаєминах (теоретико-літературні аспекти)» (2008).

Наталія ЛОБАС, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українського і загального мовознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Мар'яна ГРНЯК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка. При опонуванні професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В.Домонтовича» (2005).

Ольга ЦАРИК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя. Під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Творчість Богдана Лепкого в українсько-польських літературних взаєминах 1899-1941 рр.» (2001).

Андрій ЦЯПА, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри німецької мови Тернопільського національного економічного університету.

Наталія ГАВДИДА, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя.

Роман КОЗЛОВ, кандидат філологічних наук, докторант ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

Тетяна ВІРЧЕНКО, кандидат філологічних наук, доцент ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

Тетяна ІВАШИНА, кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології Київського міжнародного університету.

Олена ГІНДА, кандидат філологічних наук, доцент Львівського національного університету імені Івана Франка.

Ольга БЛАШКІВ, кандидат філологічних наук, доцент Тернопільського національного економічного університету.

Ольга ПЕРЕНЧУК, викладач кафедри іноземних мов Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя.

Вікторія ВИННИК, асистент Тернопільського державного медичного університету імені І.Я.Горбачевського.

Валерій БОРЕНКО, аспірант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Іван ЛУЧУК, кандидат філологічних наук, доцент, Львівський національний університет імені Івана Франка.

Лариса РЕВА, науковий співробітник Інституту біографічних досліджень Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського.

Оксана ГАЛЬЧУК, кандидат філологічних наук, доцент Київського славистичного університету.

Олена КОЛІНЬКО, кандидат філологічних наук, докторант Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Любов ОЛІЙНИК, викладач Хмельницького національного університету.

Ольга ПРЕСІЧ, Senior Instructor, University of Victoria, Canada.

Тетяна СКУРАТКО, асистент Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Інна БАРЧИШИНА, аспірант Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка.

Оксана БОДНАР, доцент Приватного вищого навчального закладу «Галицька академія».

Дарія ХОХЕЛЬ, аспірантка Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Марина ВОЛОЩУК, аспірантка Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Наталія МИКОЛАЙЧУК, асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка.

Світлана ПИЛИПИШИН, кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних дисциплін та фізичного виховання Відокремленого підрозділу Національного університету біо-

ресурсів і природокористування України «Бережанський агротехнічний інститут».

Оксана ЛАБАЩУК, кандидат філологічних наук, докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Людмила ВАКАРЮК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Викторія ШПАК, бібліотекар.

Леся БІЛОВУС, кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства, інформаційної діяльності та українознавства Тернопільського національного економічного університету.

Світлана ГУРБАНСЬКА, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв

Михайло ЛАБАЩУК, доктор філологічних наук, професор, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej, Polska.

Евгеній ЗУБКОВ, доцент Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska.

Збигнев КМЕЦЬ, магістр Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska

Оксана ПРОСЯНИК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Харківського національного економічного університету.

Александра ЦЕНДРОВСКА, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska.

Леся ГАПОН, здобувач, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка; методист Тернопільського комунального обласного інституту післядипломної педагогічної освіти.

Галина ЧУМАК, кандидат філологічних наук, доцент Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка.

Валерій КИКОТЬ, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу та компаративістики Східноєвропейського університету економіки і менеджменту.

Артем БІРЮКОВ, кандидат філологічних наук, доцент Класичного приватного університету, м. Запоріжжя.

Олександра ЛОТОЦЬКА, кандидат філологічних наук, доцент Тернопільського національного економічного університету.

Ян КОСТІН, кандидат педагогічних наук, доцент Тернопільського національного економічного університету.

Наукове видання

**ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ
КОМПАРАТИВІСТИКА
УКРАЇНІСТИКА**

Збірник наукових праць з нагоди сімдесятип'ятиріччя
доктора філологічних наук, професора,
академіка Академії вищої школи України
Романа ГРОМ'ЯКА

**STUDIA
METHODOLOGICA**

Випуск 34

Відповідальний за випуск Ігор Папуша

Підписано до друку 30.08.2012 р. Формат 70x100/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times. 22,5 ум. др. ар.
Папір офсетний. Тираж 300.

Науково-редакційний відділ Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2

Редакція наукового альманаху *Studia methodologica*
а/с 554, м. Тернопіль-27, Україна, 46027.
Веб-сайт: <http://studiamethodologica.com.ua>