

Volodymyr Hnatyuk National Pedagogic University of Ternopil'
Center of Narrative and Anthropological Studies
Department of Literary Theory and Comparative Literature

ISSN 2307-1222

STUDIA METHODOLOGICA

Issue 39, Autumn 2014

Founded in 1993

**Ternopil'
2014**

STUDIA METHODOLOGICA

SM, No. 39, 2014
BBK 87.256: 60+87.256: 81
S 88

All rights reserved
No part of this journal may be reprinted or reproduced without permission in writing from the publisher, TNPU, Ukraine

ISSN 2307-1222

EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Dr. **OLEG LESZCZAK**
The Jan Kochanowski University in Kielce
(POLAND)

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD:

Prof. Dr. **MIROSLAV CHARKICH**
Serbian Academy of Sciences and Arts
(SERBIA)

Prof. Dr. **EDWARD KASPERSKI**
Head of the Section of Comparative Studies
at the Institute of Polish Literature UW
(POLAND)

Prof. Dr. **ELEONORA LASSAN**
Vilnius University (LITHUANIA)

Prof. Dr. **VLADIMIR ZAIKA**
Department of Russian Language, Yaroslav
Mudryi State University of Novgorod (RUSSIA)

Prof. Dr. **ALEKSANDR GLOTOV**
Department of Literary and Language Theory,
Ostroh Academy (UKRAINE)

Dr. **YURIY SITKO**
Department of Russian and Ukrainian
Language, Kyiv National Linguistic University
(UKRAINE)

EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Dr. **OLHA KUTSA**
Head of the Department of Literary theory and
Comparative literature, Volodymyr Hnatyuk
National Pedagogic University of Ternopil'
(UKRAINE)

EXECUTIVE EDITOR

Dr. **IHOR PAPUSHA**
Department of Literary theory and Compara-
tive literature, Volodymyr Hnatyuk National
Pedagogic University of Ternopil' (UKRAINE)

EDITORIAL BOARD:

Prof. Dr. **NATALIA POPLAVS'KA**
Head of the Department of Journalism, Vo-
lodymyr Hnatyuk National Pedagogic Universi-
ty of Ternopil' (UKRAINE)

Prof. Dr. **MYKOLA TKACHUK**
Head of the Department of History of Ukraini-
an Literature, Volodymyr Hnatyuk National
Pedagogic University of Ternopil' (UKRAINE)

Dr. **TETYANA OLIYNYK**
Head of the Department of Theory and Prac-
tice of Translation, Volodymyr Hnatyuk Na-
tional Pedagogic University of Ternopil'
(UKRAINE)

Збірник *Studia methodologica* внесено до Переліку фахових видань ВАК України за спеціальністю «філологія» згідно з постановою від 01.07.2010 р. № 1-05/5.
Друкується за рішенням Ученої ради ТНПУ імені Володимира Гнатюка.

Founded in 1993, *Studia methodologica* is the journal of methodological research. *Studia methodologica* publishes articles in literature theory, linguistics, and philosophy. It acts as a forum for the presentation and discussion of research and concepts.

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

Editorial address:

Ihor Papusha, PhD, Executive editor
P.O. Box 554, Ternopil'-27, 46027, Ukraine
E-mail: studiamethodologica@gmail.com
www.studiamethodologica.com.ua

TABLE OF CONTENTS

Bożenna Chylińska	
PERSONAL DIARY AS A REALITY PRESENTATION METHOD. LADY MARGARET HOBY'S SELF-PORTRAIT (1599-1605)	6
Magdalena Rypceć	
TENNYSON'S WEEPER REVISITED – "TEARS, IDLE TEARS" IN CONTEXT	13
Anna N. Wilk	
DENOTACJA I KONOTACJA «RUSAŁKI» W WIERZENIACH SŁOWIAŃSKICH ORAZ W WYBRANYCH UTWORACH WSPÓŁCZESNEJ POLSKIEJ I ROSYJSKIEJ FANTASTYKI	19
Анна Будзяк	
АПЕЛЯТИВНІ НАЗВИ ТВАРИН У РУКОПИСНИХ СЛОВНИКАХ ІВАНА ВАГИЛЕВИЧА (НАЗВИ ПТАХІВ) ..	26
Тетяна Борова, Геннадій Бородай	
РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ УСНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ПУБЛІЧНИХ СЛУЖБОВЦІВ	34
Joanna Patyk	
UKRAIŃSKIE KONSTRUKCJE Z IMIESŁOWOWYMI RÓWNOWAŻNIKAMI ZDANIA W PRZEKŁADZIE NA JĘZYK POLSKI	41
Katarzyna Cupała	
REALIZM MAGICZNY W TWÓRCZOŚCI DANIELI HODROVEJ	48
Мар'яна Чемелюх	
КОГНІТИВНО-ОНОМАСІОЛОГІЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ МОТИВУ-ПРОТОТИПУ "БЕНКЕТ" В АНТИЧНІЙ ЕПІГРАМІ	54
Оксана Баранівська	
ДО ПИТАННЯ ПРО ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКІ СИНТАКСИЧНІ КОНТРАСТИ	62
Олександр Волковинський	
КОНТЕНТ-АНАЛІЗ ЕПІТЕТНИХ СТРУКТУР І ЛОГІЧНИХ ОЗНАЧЕНЬ У ЗАГОЛОВКАХ ХУДОЖНЬО-ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТІВ ОСТАПА ВИШНІ 1919–1925 РР.	69
Вікторія Винник	
СУЧАСНА МАСОВА ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ: ФОРМУЛЬНИЙ ПІДХІД (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖ. К. РОУЛІНГ «ГАРРІ ПОТТЕР»)	75
Маріанна Марусинець	
МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ МОДАЛЬНИХ ЧАСТОК УКРАЇНСЬКОЇ, НІМЕЦЬКОЇ, УГОРСЬКОЇ МОВ	81
Андрій Гурдуз	
МОВА ЛІТЕРАТУРИ І ЖИВОПИСУ: „ДІВЧИНКА НА КУЛІ” ОЛЬГИ СЛОНЬОВСЬКОЇ І ПАБЛО ПІКАССО	88
Тамара Бабійчук	
ЛІНІЇ ЖИТТЯ (ЗА РОМАНОМ «ПРИМХА ОЛМЕЙЕРА» ДЖОЗЕФА КОНРАДА)	93

Анатолій Худолій	
КОНЦЕПТ “ВОРОГ” В ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ АМЕРИКАНСЬКИХ ПРЕЗИДЕНТІВ (1989-2008 РР.)	100
Н.Х. Бабаханова	
МЕЖДУНАРОДНЫЕ ОТНОШЕНИЯ ЦЕНТРАЛЬНОЙ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ НАН АЗЕРБАЙДЖАНА В ГОДЫ НЕЗАВИСИМОСТИ	108
Романія Бурак	
ФОЛЬКЛОРНА ОСНОВА ШЕВЧЕНКОВОЇ БАЛАДИ «УТОПЛЕНА»	112
Наталія Дмитренко	
ЯВИЩЕ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА	118
Viktoriya Durkalevych	
«WARTOŚ NEGATYWNA» JAKO KATEGORIA INTERPRETACYJNA ORAZ STRATEGIA TEKSTUALNA	125
Олеся Зварич	
ДІТИ ЧИ СИРОТИ? АБО МУРИВЦІ У ПОШУКАХ БАТЬКА	132
Анжеліка Зинякова	
ОСОБЛИВОСТІ АКЦЕНТУВАННЯ ІМЕННИКІВ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ КІНЦЯ XVIII–XIX СТОЛІТЬ	139
Ірина Нечитайло	
ПРАМОВНІ ЕКСКЛЮЗИВИ В УКРАЇНСЬКІЙ РЕГІОНАЛЬНІЙ ЛЕКСИКОГРАФІЇ	143
Яна Кравченко	
ПРОВІНЦІЯ ЯК МЕНТАЛЬНО-ГЕОГРАФІЧНИЙ І ДУХОВНИЙ ФЕНОМЕН У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ДЖ.ОСТЕН ТА ДЖ. ЕЛІОТ	148
Катерина Шулькова	
ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ: ІСТОРИОГРАФІЯ ДИТЯЧОГО ДЕТЕКТИВУ	156
Олена Крутоголова, Юлія Рябова	
СЛОВА-РЕАЛІЇ ЯК РОЗРЯД БЕЗЕКВІВАЛЕНТНОЇ ЛЕКСИКИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ О. ЗАБУЖКО ТА ЇХНІХ ПЕРЕКЛАДІВ)	163
Юлія Лесик	
ОБРАЗ МЕСІЇ В «КОСМІЧНІЙ ТРИЛОГІЇ» К. С. ЛЬЮІСА	169
Ольга Бачишина	
ПРОСТОРОВЕ ЗНАЧЕННЯ ДІЄСЛОВА (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ХИМЕРНОЇ ПРОЗИ)	176
Ольга Новик	
ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІОГРАФІЇ ВИДАТНИХ ІСТОРИЧНИХ ОСІБ У ПОВІСТЯХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА	184
Ольга Сеньків	
ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ АНГЛОМОВНОЇ ФОНОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ У СТУДЕНТІВ МОЛОДШИХ КУРСІВ	192

Тетяна Сергуніна, Валерій Нарольський	
ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНА ГРУПА ПРИКМЕТНИКІВ-КОЛЬОРОПОЗНАЧЕНЬ У ПОВІСТІ ЮЛІАНА ОПІЛЬСЬКОГО «ЗОЛОТИЙ ЛЕВ»	198
Любов Стародубцева	
ДІАЛОГІЧНІСТЬ ЖАНРУ МОЛИТВИ В ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ІФІГЕНІЯ В ТАВРІДІ»	203
Ірина Стисло	
ПРЕДСТАВЛЕННЯ КОНЦЕПТУ МОЛОДИЙ У СЛОВНИКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ	209
Марія Гуцол	
РЕЦЕПЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ОБРАЗУ ДОН ЖУАНА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ	215
Наталія Веселовська	
ТЯЖІННЯ ДО ПСИХОЛОГІЧНОЇ СМЕРТІ ЯК НАСЛІДКУ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ТРАВМИ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ ОЛЕКСАНДРИ. ПОГРЕБІНСЬКОЇ «ОСІННІ КВІТИ»).....	219
Катерина Суховєєнко	
РИСИ «НОВОЇ ДРАМИ» В П'ЄСАХ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА «ПРОФЕСОР СУХОРАБ» ТА «У ДВОРІ НА ПЕРЕДМІСТІ»	223
Олена Тупахіна	
ВІКТОРІАНСЬКИЙ МЕТАНАРАТИВ НАУКИ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ІНТЕР'ЄРІ РОМАНУ ТРЕЙСІ ШЕВАЛЬЄ «THE REMARKABLE CREATURES»	228
Вікторія Сірук	
АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС У ПРОСТОРІ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЛЮДИНИ	237

PERSONAL DIARY AS A REALITY PRESENTATION METHOD. LADY MARGARET HOBY'S SELF-PORTRAIT (1599-1605)

Bożenna Chylińska

Prof. dr habil.

Professor of British and American Studies
Institute of English Studies, University of Warsaw (**POLAND**),
00-497 Warsaw, Nowy Świat 4, e-mail: b.chylinska@uw.edu.pl

ABSTRACT

Chylińska Bożenna. Personal Diary as a Reality Presentation Method. Lady Margaret Hoby's Self-Portrait (1599-1605)

The paper aims to discuss a Puritan female diary exploring English Puritan female experience at the turn of the seventeenth century. The daily account of the life of Lady Margaret Hoby, the first English woman-diarist, perfectly illustrates the Calvinist ideal of womanhood. Scattered evidence, placed together from brief entries, records the narrow life of a high-status Gentlewoman captured between her two essential callings: large household managerial duties, and elevated religiosity. Lady Hoby's personalized narrative prominently emphasizes both her spirituality and the daily demands of managing the large manor affairs. Her writing can thus be approached through a wider cultural world in which devotional activities structured female domesticities, following the Calvinist doctrine that the church remain the place of worship, but its performance be extended to the home and family as a center of religious devotion. Lady Margaret Hoby's self-portrait is here recognized as an almost exemplary image of a Puritan woman's spirituality, strictly combined with religious zeal, feminine chastity, diligence, and industriousness.

Key words: diary, self-portrait, gender, womanhood, English Puritanism

Any interpretation of history can be approached through a category of gender; unquestionably, early England Puritan history is also a female history. The gender category was one of the most significant factors contributing to the female experience in the patriarchal reality of the Puritan community. The Puritan magnification of motherhood, the idealization of conjugal love, and the elevation of female religiosity, clearly visible in late sixteenth – early seventeenth-century England, and documented in contemporary diaries, letters, sermons, and pieces of literature, significantly evidenced female life. Marital state and conjugal love gained high approval in Puritan theology and morality. It was seen as a holy combination of spirituality and sexuality in the consort's role. The Puritan conviction that the subordination of women to men resulted from the divinely ordained social order was broadly expounded by the Church thus confirming the domination of male authority in both the private and social lives of the English Puritans.

Even a brief exploration of the Biblical responsibilities conferred upon everywoman reveals that a spinning wheel, although unquestionably a crucial feminine craft in late sixteenth and early seventeenth – century England, was but a small faction of the woman's housework and of her perpetual service to her family. Hers was a broad responsibility of a devoted running of her household, which was virtually a family enterprise requiring her response to the unceasing daily demands of maternity, managerial and complex home production skills, and social adaptability. Most occupations and roles were determined and defined by gender. Women were most commonly domestic, and it was the husband who took the prominent seat in the family and community.

The fundamental virtues formulated for women by the English Puritan moralists: Industry, Charity, Modesty, Religiosity, Meekness, Prudence, and Obedience, were the key words denoting not solely the idealized, occasionally abstract virtues of the housewife; they most of all

proclaimed a broad scope of the strict female obligations, responsibilities, and modes of conduct, conferred upon women within a specific context of ordinary life in a particular place and in the precisely determined time. Those moral fundamentals also provided clear ideas about what was suitable for a woman in her position, and they warned against apparent insecurities. The most essential rules of female social mores: Industry, Charity, and Modesty, were perspicuously pronounced in The Bible in the proverbial wisdom, commonly known in the Puritan world: "She toils at her work"; "She keeps her eye on the doings of her household and does not eat the bread of idleness;" "Like a ship laden with merchandise, she brings home food from far off." (Proverbs 31:10-31) Thus by her efforts she strictly obeyed the virtue of industriousness required by her male-dominated community which preferred "productive" to "ornamental" women, and which praised submissiveness, rather than wit. Admittedly, women's work was supportive not creative, in the sense that they did not construct, invent, or discover; moreover, not infrequently could their productivity not directly be measured and evaluated by the effect of their effort because it was quickly consumed and, most commonly, not evidenced or even noticed. Significantly, however, although their labor was not tied to products but to people, it came to be an integral part of the larger human context.

If the requirement of Industry was directed to all women, in stratified English society Charity was essentially recommended for women of higher social and economic status, that is for prominent female members of the community. In a broader sense of the Puritan morality, the virtue of Charity was measured by the housewife's neighborly concern; by her willingness to stretch her hand to the needy and to offer relief to her poor neighbors. Commonly, most people had neighbors and relied on them in the moments of repeated natural disasters or illnesses. Most of all, however, neighborliness, denoting a friendly, good neighborhood forming a small area within a larger place, was a cultural norm in England.

Borrowing was both a common social practice and part of the re-current cycle of life. Family and social circles shared commodities but, no less importantly, they also shared work which produced those commodities. Female work sharing brought women neighbors together; physical proximity combined with collective material interdependence authenticated personal relationships; confirmed a sense of togetherness; ensured the feeling of participation and of common caring. Thus those shared daily duties which had for long come to be identified with the essential laborious female calling, although continually challenged by the image of the "pretty gentlewoman," greatly contributed to the development of the Puritan communal solidarity [5, p. 35-37].

As noted earlier, the primary social category and distinction in the Puritan ethic was gender. However, the principal factor which determined one's worth and moral values was religious status. Church membership was one of the few public distinctions available to women, and not conditioned upon the social or economic status of her husband or even on his religious inclinations.

The most appealing illustrations and prominent source materials documenting every nation's history are personal diaries. Female diaries, memoirs, and journals as the narrative sources for the sixteenth-century history of the English Reformation, and for the early history of Puritan England were scarce. Hidden in the attics or long-forgotten in the archives, those personal narratives represent female roles in the religious development of the region and, at the same time, they personalize the state of mind and soul of some zealous Puritan women in a somewhat apologetic setting of an idealized local history. The value of those early specimens of personalized narratives lies in the fact that they most accurately and most directly explore the theme of the nature of female experience in the history of the late sixteenth- and early seventeenth century English Puritanism. A personal diary of an English female whose life perfectly demonstrates the Calvinist ideal of Puritan womanhood was the scrupulous daily account of Lady Margaret Hoby, virtually the first English woman-diarist who plainly and unemotionally drew a vivid portrait of one God-fearing English Puritan Gentlewoman, and exemplified the diverse ways of everyday routine. Margaret Dakins (c. 1567-1633) was born in Lincoln, Yorkshire, England, as the only child of a landed gentleman, Arthur Dakins from Linton, East Riding, Yorkshire, and his wife, Thomasine Gye (d. 1613). Margaret was educated in York, in the Puritan household of the Countess of Huntingdon, Katherine Hastings, who ran a school for young gentlewomen. Margaret's first husband was Walter Devereux, the younger son of the 1st Earl of Essex, a court favorite of Queen Elizabeth I. Walter died in 1591 in France, at the

Siege of Rouen, where he supported the French Protestants. Margaret subsequently married Sir Thomas Sydney, the younger brother of Philip and Robert Sydney. Sir Thomas died in 1595.

Margaret's protestant persuasion and zealous religiosity could not be questioned. When still in her twenties, she was married for a third time, at the wish of her dying noble patron, the Lord of Huntingdon, to Sir Thomas Posthumous Hoby (1566-1640), a Puritan devotee, an English gentleman, member of Parliament, and Justice of the Peace. Sir Hoby was the younger son of Sir Thomas Hoby (1530-1566), the English Ambassador to France, and the brother of Sir Edward Hoby (1560-1617), a diplomat and scholar. Thomas Hoby was born after his father's death, which gained him the name : "Posthumous." The couple was childless. It could be argued whether Lady Margaret wrote her private diary for purely religious reasons to fulfill her compelling sense of a spiritual calling, or for seeking consolation in her bitter married life experience with the hunch-backed, short-statured husband, also known for his being overbearing, touchy, and resentful. He has been claimed as the inspiration for William Shakespeare's character Malvolio in Twelfth Night. He was educated at Eton and at Trinity College, Oxford, matriculating in 1574, according to The Eton college register, 1441-1698, at the age of eight. Whatever the reasons, it should be noted here that Lady Hoby's diary explicitly reveals the couple's mutual affection or at least strong attachment. The Hobys settled in the village of Hackness, near Scarborough, Yorkshire, known for its sturdy Catholicism. Although Sir Thomas, with his lump and strong Puritan persuasion, met with resentment, he was brave enough to show his determination and high spirits which earned him respect, especially of the Hackness local authorities. It was also the Hackness manor where Lady Margaret and her private chaplain, Puritan preacher Richard Rhodes, who, not insignificantly, had recently come from Cambridge University – the traditional center of English Puritanism - organized the religious life and instruction not only in the extended Hoby household but also in Hackness itself. During family prayers, Lady Margaret's servants read from John Foxe's Actes and Monuments of Matters Most Memorable, as well as from the Bible, sermons, and other devotional works of the distinguished Puritans

Lady Margaret Hoby's week-by-week diary provides one of the best available examples of the Puritan women of landowning families in England at the turn of the seventeenth century. She inherited a large estate in East Anglia and her daily routines encompassed not only devotional practices, spiritual exercises and her personal relationship with God, but also female anxieties and ordinary everyday activities. The diary entries depict Lady Margaret's unusual piety and spirituality as well as the manner in which contemporary gentlewomen exercised their high social status, and exerted influence and authority both within the household and in the religious domain. No less significantly, Lady Hoby proved to be an effective author experimenting in the Puritan autobiographical mode, later developed by John Bunyan (1628-1688) in his Puritan allegory *The Pilgrim's Progress* [from this World to that which is to Come, 1678]. Her diary, written between 1599 and 1605, gave a detailed account of her usual week, as in the following excerpts written in 1599:

"Wednesday the 24 [probably October]

After private prayer I went about the house a while, then I wrote in my testament[New Testament] and after I had eaten my breakfast, I went abroad; after I came home prayed and soon after when I had read of the Bible, I dined; after, I dispatched some business in the house, then I took a lecture; after, I writ in my commonplace book [a collection of extracts from readings, conversations, and observations] and then prayed with Mr. Rhodes, and went about the house awhile, and then returned to meditation and private prayer; then I studied a while for my lecture, and after went to supper; and after I heard a lecture, and then I read of the Book of Martyrs and so went to bed" [1a].

"Thursday the 25

After private prayer and breakfast I did read a while for being not well, partly through mine own folly, which I humble pray the Lord to pardon; I went to dinner; after I writ some notes in my testament..., after to prayers, and then to bed" [1b].

"Monday the 24 [December]

After private prayers I did eat my breakfast; then I read of the Bible, prayed, walked a little abroad, dined; after served divers poor people with beefers [beef broth] then was busy in the kitchen until 5 a clock, and then examined myself and prayed; after, I went to supper, then heard the lecture, and so to bed" [1b].

And of the entries probably of Sunday, 20 January, 1600 or 1601:

"The Lord's day 20

After private prayer I read a while and then did eat my breakfast; after, I went to the Church, then I came home and prayed, after dined; then I read in Perkins till I went again to the Church, where I found the Lord to assist me most graciously from the malice of my enemy; after, till night, I kept company with Mr. Hoby who read a while of Cartwright's book to me, then I went to private examination and prayer; then I went to supper, after to public prayers, then I walked a while and after prayed privately and so went to bed" [1b].

These records shelter the narrow life of a high-status Puritan woman captured between her two essential callings: large manor managerial duties, and elevated religiosity, demonstrated in her regular participation in public prayers and church instructions, but most of all in her private prayers, spiritual exercises, self-examinations and meditations in the solitude of her home retreat. Spiritual introspection, such as self-examination and meditation, was the pivotal requirement of Calvinism for the moral and religious uplift. Lady Hoby's devotional activities also included reading Scripture as well as theology. On her reading list there was John Foxe and his famous *Actes and Monuments* of 1563, popularly known as *The Book of Martyrs*, frequently mentioned in the diary, as well as orthodox Puritan divine and professor of theology Thomas Cartwright whose sermons and Cambridge lectures aroused as much enthusiasm as resentment. There are also direct references to the popular preacher and writer, William Perkins, the celebrated author of a tract *A Reformed Catholike*, first published in England in 1598. These works were relatively recent at that time, brought and recommended to Lady Margaret, as were the other devotional writings, by Mr. Rhodes who, as noted before, served as a live-in chaplain and mentor to the Hoby family.

A careful examination of the content of the entries clearly suggests that Lady Margaret did not choose to challenge the established social order; despite appearances, her narrative does not only prominently emphasize the spiritual side of her life, piety and the moral format of the mistress of the aristocratic manor-house, who is setting an example to her presumably extended domestic service staff; it also reveals the persistence of the daily demands of managing the complexity of the large home affairs and, most likely, the skillful dexterity required from the frequently conflicting roles of the lady of the manor and a housewife, a dignified and virtues woman, a worthy and loyal consort, as well as a helping neighbor and respected community member. Significantly, her worship and piety were now concentrated on the domestic life of the manor according to the Calvinist concept that the family should serve as a center of religious devotion. William Dyrness, Professor of Theology and Culture, observes that

although from the time of Calvin the church remained the place of worship, its performance was extended to the home and family [2, p. 143]. The domestic sphere and, in this particular case, the customary female duties were carefully balanced with devotional times, prayer, self-examination, and meditation. But these spheres were neatly combined together by the widely understood significance of God's word, measured by one's inner and outer life. No less importantly, the practice of reading, or hearing devotional texts read by others prominently contributed to the emerging Puritan ethos. ef Calvin tce of tended to the home and family. although from the time of Calvin the church remained the pl

Lady Margaret's day reading was part of her spiritual exercises and a metaphorical articulation of her daily routines and, consequently, of her whole life. It was a common practice to annotate readings from the Bible; in her diary Lady Hoby frequently refers to writing notes in her personal copy of the New Testament ("I wrote in my testament," "I writ some notes in my testament"), or to writing up her notes after listening to a sermon ("I wrote out the sermon"). Typically, Lady Margaret Hoby regularly read Foxe and Perkins alongside the Scriptures. However, equally important is to contextualize those theological texts, that is to consider and to understand their social and cultural contexts and to trace their effectiveness for the believers' lives. For the culture of the turn of the seventeenth century, in which literacy rates were rising, reading theological texts, listening to sermons and, most of all, the precise understanding of those texts became an essential constituent of contemporary life. Consequently, Lady Hoby's reading was a part of a wider cultural world in which devotional activities, that is church services, sacraments, sermons, private prayer, self-examination and religious meditations played fundamental roles. Not only did they shape her devotional life but they also constructed her outer world, structured her domesticities, and gave sense to her daily duties, all measured by housework, charity and neighborliness which included midwifery. Her diary was the outcome of her personal interpretation of what she had read, understood and transmuted into the flow of her seemingly monotonous days:

"Friday 10. [August 1599]

After I was ready I betook myself to private prayer, wherein it pleased the Lord to deal mercifully [... page torn]; after, I went about the house, and instructed Tomson's wife in some principles of religion, ... after dinner I went to work, at which [... page torn] continued till:4:, then I took order for supper [... page torn] went to prayer to write some notes in my testament, from which I was called to walk with Mr Hoby, talking of sundry business immediately after prayer and lector [used variously as a reading or a brief oral exhortation of a spiritual nature]for the diligent attention of which the Lord did hear my prayer by removing all wanderings which use [spelling original] to hurt me so that I received much comfort, I went to bed" [1a].

"Tuesday 2. [October 1599]

After private prayer I wrote notes into my testament, then I went to church: after [dinner] I gave out corn, wrote more notes in my testament, took order for supper, took a lector, and then went to meditation & prayer" [1a].

"Friday 5.

After private prayer I went about the house, then I wrote notes in my testament: then Mr Hoby came home, with whom I talked till dinner time: after dinner I was busy about preserving quinces, and, a little

before supper time, I walked about the house: then I examined myself..." [1a]

"Tuesday 30.

After private prayer I did eat my breakfast, then I was busy to dye wool till almost dinner time ..." [1a].

Domestic duties were the year-round tasks of Lady Hoby. The variety and complexity of those day-by-day routines included cooking which prominently featured the practice of preserving seasonal specialties, e.g. "quinces," or "sweet meat." The latter, in old use, could have been seasonal fruits preserved in sugar, for instance all sorts of jams or jellies. Frequent references in the diary to the tasks of overseeing the house or garden, although they may be circumstantial, clearly indicate Lady Hoby's central position in housewifery, despite her high status. By piecing together scattered evidence from a number of brief entries, Lady Margaret's life continued uninterrupted. Much of the day was spent in useful occupations. The pattern of her daily work certainly did not show clear segregation of public and private spaces. No sharp distinction between sleeping, eating, and usual domestic tasks was clearly visible; the undisturbed sequence of those tasks, punctuated by devotional activities, gave a sense of the flow of Lady Hoby's life and created continued, absolute regularity in a harmonious long-lasting order.

Sewing tasks seem to have been a frequent and crucial part of Lady Hoby's day. Her regular references to her 'wrought' work, that is, presumably, to ornamental art, very likely implied needlework, most probably embroidery, but could also possibly have been a variety of other sewing tasks. On the other hand, the administration of a manor required the skillful management of businesses and wit in dealings with servants. Within her broad domain, Lady Hoby acted confidently and independently. Impenetrable gender barrier in managing the Hoby manorial household seemed to be blurred. The customary restrictions had little relationship to the ordinary decisions of Lady Margaret's daily occupations: she collected rents, paid wages to the servants, kept the household book, regularly inspected granary and rationed corn, dispatched orders to the household domestics; she was spinning and dyeing. She gave neighborly counsel to others ("... then I took leave, with some conference, of some that came to see me ...") [Saturday, 27 October, 1599], instructed one of her servants in buying land ("... I talked with Thomas Addison about the purchasing of his own farm ...") [Friday, 28 September, 1599], offered the most welcome advice to her consort ("... I was called to walk with Mr Hoby, talking of sundry business ...") [Friday, 10 August]; "... and then [I] walked with Mr Hoby about the town to spy out the best places where cottages might be built ..." [Monday, 20 August, 1599] [1a].

It is noteworthy that Lady Margaret's testimony tells little about her private feelings to her husband. References to Sir Thomas are formal, though it is known that she was strong-minded to resist, at least until shortly before her death in 1633, his repeated request that she make over her Hackness manor and other properties to him and his heirs.

Apparently, the building of cottages scheme, mentioned in the latter piece quoted above, was to be a charitable action planned to undertake to provide the neighborhood poor with a suitable dwelling. The customary duty of the "Lady of the Manor" was to distribute alms; on a particular Christmas Day, 24 December, 1599, Lady Margaret "served divers poor people with wheat and beefe." Her neighborly obligation was also to help other women in labor: "... I went to a wife in travail of child about whom I was busy ... till :1: a clock, about which time, she being delivered and I having praised god ..." [Wednesday, 15 August, 1599] [1a].

Lady Hoby's ordinary and devotional activities did not leave much space for leisure; recreations were few, mostly bowling ("... [I] exercised my body at bowls a while, of which I found good ...") [Friday, 7 September, 1599] or occasional visits, even away from the manor, to talk socially with cousins and friends: "... After I had prayed, I went to breakfast to my cousin Bouser's house: after that I went to Gremston, to my Cousin Stanhopes ..." [Monday, 24 September]; "... after breakfast I came to York ... and [I] supped there, and took my leave of my Lady Burghley, came to my lodging and went to bed" [Tuesday, 25 September] or "After I had prayed privately, I went to breakfast: I took my coach and came home to Hackness safe ..."

[Thursday, 27 September] [1a]. However, it is the spiritual introspection revealed in Lady Margaret Hoby's diary that, more than anything else, brings theological reflection on the nature of her life and gives it a relevant moral dimension. When she writes about her sickness she sees it as God's punishment for her sins: "... it pleased [God] for a just punishment to correct my sins, to send me feebleness of stomach and pain of my head ..." [Friday, 17 August, 1599] [1a]. We never find her complaining but humbly accepting the divine will. Apparently, her sense of guilt, framed within her elevated piety, and her strong conviction that sickness was God's admonition, was not diminished by the fact that her husband was stricken with the same illness two days later: "... because Mr Hoby was not well, I kept him company ...: that done, I thanked God who gave him will and ability, we went to church ..." [Sunday, 19 August]. In the Scriptures a sinner was frequently compared to a sick person, and the figure of Christ – the physician, the healer of the body and the soul, was an important image of the New Testament. Therefore, early modern women, both Catholic and Protestant, equated the healing of illness with the curing of sin. Accordingly, Margaret Hoby tended to see sickness as divine retribution and her body as the instrument of her soul. The spiritual vision of bodily pain led to the same explanation for all diseases, as is revealed by Lady Hoby who considered that God sent her illness as a "punishment to correct my sins."

In 1605, Lady Hoby abandoned her discipline and gave up writing her spiritual testimony as soon as Richard Rhodes left the Hackness manor. As she admitted herself, she had been too overburdened by the managerial tasks demanded by a large estate to continue scribbling about the tiny events making up her daily life. However, through her self-portrait, though perhaps not deeply moving, yet vivid and powerful, we can clearly recognize an almost exemplary image of Puritan female spirituality, religious zeal, feminine chastity, trustworthiness and, no less significantly, diligence and industriousness.

LITERATURE

1. Diary of Lady Margaret Hoby, 1599-1605 [1930] / Extracts selected in this paper come from:
 - a) Culture and Belief in Europe, 1450-1600. An Anthology of Sources / eds. D. Englander, D. Norman, R. O'Day, and W. R. Owens. – Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell Publishers, 1993. – p. 212-218.
 - b) The English Renaissance. An Anthology of Sources and Documents / ed. K. Aughterson. – London and New York: Routledge, 1998. – p.45-48.
2. Dyrness, W. A. / Reformed Theology and Visual Culture. The Protestant Imagination from Calvin to Edwards. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 339 p.
3. King, J., ed. / Tudor Books and Readers: Materiality and the Construction of Meaning. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 507 p.
4. Moody, J. / The Private Life of an Elizabethan Lady: the Diary of Lady Margaret Hoby, 1599-1605. – London: Sutton, 1998. – 370 p.
5. Thatcher Ulrich, L. / Good Wives. Image and Reality in the Lives of Women in Northern New England, 1650-1750. – New York: Vintage Books, 1991. – 421 p.

TENNYSON'S WEEPER REVISITED – "TEARS, IDLE TEARS" IN CONTEXT

Magdalena Pypeć

PhD, assistant professor

Institute of English Studies, ul. Nowy Świat 4, 00-497 Warsaw,
University of Warsaw (POLAND), e-mail: magdalenapypec@gmail.com

UDC: 821

ABSTRACT

Pypeć Magdalena. Tennyson's Weeper Revisited – «Tears, Idle Tears» in Context.

The article responds to one of the key books of new critical interpretation and theory, Cleanth Brooks' *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* where the whole chapter «The Motivation of Tennyson's Weeper» is devoted to Tennyson's short lyric «Tears, Idle Tears». Brooks treated the poem with the conception of the Romantic lyric in mind as a short poem expressing the poet's own thoughts and feelings, a product of sincerity and spontaneity. The article seeks to consider the lyric in its original context, that is as a part of a longer verse narrative *The Princess* from which it was extracted. When analysed in context, «Tears, Idle Tears» can be discussed as a retreat from the Romantic self-expressive poetics and may be an apt example of an earlier conception of the lyric as a dramatic performance and a communal activity.

Key words: Tennyson, «Tears, Idle Tears», *The Princess. A Medley*, the Romantic lyric, the lyric and history, the construction of the poetic «I», New Criticism.

«Tears, Idle Tears» has been undoubtedly one of the most frequently anthologised of Tennyson's lyrics ever since it was published in 1847. Its twentieth century popularity gained considerably in 1947 due to one of the key books of new critical interpretation and theory, Cleanth Brooks' *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* where the whole chapter «The Motivation of Tennyson's Weeper» is devoted to the poem's paradoxical complexity. The aim of the paper is to undertake a revisionary reading of the poem considering «Tears, Idle Tears» in its original context, that is as a part of a longer verse narrative *The Princess* from which it was extracted.

The Princess seems to be the most worked over of Tennyson's longer poems. In 1850 a third edition of the poem appeared including six new songs which, according to the author, «help to express more clearly the meaning of the medley [...] and are the best interpreters of the poem» [13, p. 209, p. 212]. Such a clear-cut statement recorded by the poet's son invites a closer critical attention to the interpolated lyrics and songs in this tale of 3, 309 lines of blank verse and to «Tears, Idle Tears» among them. The first readers of Tennyson's *The Princess* (1847) immediately recognised what has ever since become one of the poem's most problematic features, namely its form of a medley. As a literary miscellany or collection, the word had been used in the past in the titles and subtitles of books, for instance *A New Medley, or Messe of All-together* (1640), *The Entertaining Medley; being a collection of true histories and anecdotes* (1826), [9]. Some Victorian reviewers, however, discovered that the subtitle referred not merely to the fact that Tennyson's long poem is a heterogeneous combination of various literary genres, but that is an apt metaphor of the age itself. Reviewing *The Princess* in *The Edinburgh Review* of October 1849, Aubrey de Vere observed: «If a man were to scrutinize the external features of our time, for the purpose of characterising it compendiously, he would be tempted [...] to pronounce the age a Medley» [quoted in 3, p. 169].

The lyrics from *The Princess* soon started their independent existence outside of their context since they were set to music by various composers and sung in drawing rooms around the country. On September 1st, 1907 a reviewer of *The Musical Times* thus commented on poems from *The Princess* with music by Gustav von Holt:

«The Splendour Falls on Castle Walls» is a good example of how the poet would seem to have written with music in his ears. [...] «Tears, Idle Tears» is allied to strains appropriately tender and meditative in character and, sung with expression and soft volume of tone, would prove entrancing [10, p. 609].

Despite the apparent melodiousness of Tennyson's poems, some composers found the richness of thought and tension between competing meanings disturbing. «Your Tennyson is too great a poet to permit of such subordination to the composer as is necessary in a song put to music», confessed Mr Raff to an English friend, «In other words, he is too thought-heavy. I composed this songlet of his ("Tears, Idle Tears") in two versions, neither of them satisfied me. [...] I grew thought-heavy myself in making them» [8, p. 560]. That is precisely the very feature of the poem's language which attracted the attention of Cleanth Brooks in 1947.

In «The Motivation of Tennyson's Weeper» Brooks convincingly demonstrated that ambiguity and tension between competing meanings of the speaker's tears all balanced each other out in unifying harmony in the poem about «the apparent nearness and intimate presence of what is irrevocably beyond reach: the days that are no more» [1, p.171]. It is interesting to note, however, that Brook treated «Tears, Idle Tears» with the conception of the Romantic lyric in mind; that is as a short poem expressing the poet's own thoughts and feelings, a product of sincerity and spontaneity. In Brook's interpretation, the speaker and the poet are used as equivalents, which suggests that in the poem Tennyson speaks *in propria persona*, or in his own voice:

[...] when the poet is able, as in «Tears, Idle Tears», *to analyse his experience*, and in the full light of the disparity and even apparent contradiction of the various elements, bring them into a new unity, he secures not only richness and depth but dramatic power as well [1, p.177, emphasis added].

Moreover, the critic frequently refers to authenticity and directness of the discussed experience, which again reveals a set of post-Romantic assumptions about the lyric, for instance: «I have no wish to intellectualise the poem – to make conscious and artful what was actually *spontaneous and simple*» [1, p. 175, emphasis added]. Discussing stanza one, the critic observes that it is «a speech begun impulsively – a statement which the speaker has begun before he knows how he will end it» [1, p. 169]. There is no apparent reason why such a reading could not be applied to a short nineteenth century poem, consisting of an utterance by a single speaker who expresses a state of thought and feeling. However, such an approach would be questionable if the poem was considered together with its immediate original context, namely *The Princess*.

After the publication of his two-volume *Poems* in 1842 the reviewers bewailed young Tennyson's «deadness to ordinary human interests» [quoted in 6, p. 99]. «[...] Mr. Tennyson has not yet become *human* enough for our cravings», complained Francis Garden, an old Cambridge acquaintance, in *Christian Remembrancer* [quoted in 6, p. 98]. Contemporary readers wanted poets to be «in a good sense, men of the world, practical men, capable of ordinary business-like exertion of every sort, - stirred by domestic and public interests» and not «set of dreamers» [quoted in 6, p. 99]. In a similar vein, in *Quarterly Review* of September 1842, John Sterling, a leading member of the Cambridge Apostles, urged Tennyson to capture the variety, contrasts and potential of his time – «the real world as it lies before us today» [quoted in 6, p. 125]. Shakespeare and Chaucer were given as prime examples of such an approach to art since they managed to reproduce whatever was essential in their age. Judging from *The Princess* Tennyson did not remain deaf to the appeals of his reviewers. It has been discussed as «Tennyson's eminently Shakespearean poem» and its poetic structure seems to invoke *Canterbury Tales* as a whole [2, p. 48].

The outer frame narrative of *The Princess* sets up the scene with seven university friends who are asked to tell a tale «from mouth to mouth» to pass a summer's evening entertainingly [12, Prol., l. 189]:

Why not a summer's as a winter's tale?

A tale for summer as befits the time, ... [12, Prol., ll. 204-205]

But something made to suit with time and place ... [12, Prol., l. 224]

The women are to sing «some ballad or a song [...] / Between the rougher voices of the men» [12, Prol. l. 234, l. 237] and finally one of the speakers was assigned the task of binding «the scatter'd scheme of seven / Together in one sheaf» [12, Conclusion, ll. 8-9]. The author already seems to challenge the personal voice of the Romantic self-expressive poetics through

such a conception of the poetic persona as a «medley» of several speakers who are expected to perform in turn. The inset narrative tells the story of the haughty Princess Ida who founds a «University for maidens» where no man is allowed to enter on pain of death [12, I, l. 149]. The Prince to whom she has been betrothed since childhood and his two friends disguise themselves as women and gain accesses to the university. One day they are invited to accompany the Princess on a geological expedition to the north and during the evening repast in the open air the Princess asks the members of her entourage for some entertainment:

[...] 'Let someone sing to us; lightlier move
The minutes fledged with music;' and a maid,
Of those beside her, smote her harp and sang, [12, IV, ll. 18-20]

The song that follows is «Tears, Idle Tears», the poet's renown meditation about the paradoxical presence of absence or about «the passion of the past, the abiding in the transient» as the poet himself described it to his elder son [13, p. 211]. The unnamed girl is not the author, but the performer of the song, her performance has nothing to do with the act of private reading experience, but with a communal, social experience that generates a group identity. A song sung in a communal setting brings to mind a different conception of the lyric which, as W. R. Johnson noted, in its earliest form reveals:

[...] the conditions and the purpose of the song: the presence of the singer before his audience; his recreation of universal emotions in a specific context; a compressed stylised story [...] and finally, the sharing, the interchange of these emotions by singer and audience [5, p. 4].

Likewise, Douglas Gray described a distinct concept of the poetic persona in the early notion of the lyric which involved some form of address or appeal to others and invited communal participation:

The medieval poet speaks not only for himself, but in the name of the many; if he uses the poetic «I» it will be in a way which may be shared by his audience. It is a poetic stance which cannot be accurately described as «personal» or «impersonal» [4, p. 60].

It is interesting to note how the language of «Tears, Idle Tears» records the gradual self-effacement of the speaking «I». The poem may begin with the line «Tears, idle tears, / I know not what they mean», but the experience of grief is soon made more universal [12, IV, l. 21, emphasis added]. The speaking «I» disappears in the second line of the first stanza which starts describing an inherent feature of the human condition – «divine despair» and the tears are its palpable sign [12, IV, l. 22]. In third line the poetic «I» is substituted by more universal referents «the heart» and «the eyes» which seem to stand for mankind in general [12, IV, l. 23]. The poem depicts the continual presence of the past in the mind as a process of appearance and recession, tide and flow, coming and leaving. The images of ships appearing on the horizon and sinking below its line, images of «summer dawns», «half-awakened birds» when experienced by «the dying ears» and «dying eyes» illustrate the process of thinking, which is a liminal, in-between state. As Herbert Tucker observes: «the oxymoronic balance of approach and recession throughout these stanzas convincingly renders *not a specific set of memories but the very experience of remembering*» [14, p. 364, emphasis added]. In the second stanza the initial «I» changes into the communal «we», the voice in the poem refers to «our friends» and «all we love» [12, P, IV, l. 27, l. 29, emphasis added]. In the third stanza the communal «we» is consistently expunged and the reader is left with the impersonal generic «dying ears» and «dying eyes»:

'Tears, Idle tears, / I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in *the heart*, and gather to *the eyes*,
In looking on the happy autumn-fields,
And thinking of the days that are no more.

'Fresh as the first beam glittering on a sail,
That brings *our* friends up from the underworld,
Sad as the last which reddens over one
That sinks with all *we* love below the verge;
So sad, so fresh, the days that are no more.

'Ah, sad and strange as in dark summer dawns
The earliest pipe of half-awaken'd birds
The dying ears, when unto *dying eyes*
The casement slowly grows a glimmering square;
[12, IV, ll. 21-34, emphasis added].

The last stanza, where the reader is invited to cross the threshold of death, does not record any reference to the speaking subject. The unknown realm of the dead is presented as a state of absolute impersonality, which the poet described as «the mystic *dämonish* feeling» and «the yearning that young people occasionally experience for that which seems to have passed away from them for ever» [13, p. 211, p. 478]. The line «Dear as remember'd kisses after death» is suggestively ambiguous: it may imply remembrance of the kisses previously given by those who are dead or that the dead may find the memory of kisses dear after death [12, IV, l. 36]. The paradoxical description of «the days that are no more» as «Death in Life» seems to summarise succinctly that the past and the present cannot be easily kept apart since what is lost paradoxically remains alive within the memory [12, IV, l. 40].

'Dear as remember'd kisses after death,
And sweet as those by hopeless fancy feign'd
On lips that are for others; deep as love,
Deep as first love, and wild with all regret;
O Death in Life, the days that are no more!
[12, IV, ll. 36-40]

Considering the above one may venture to question the very existence of «Tennyson's Weeper». The poem, as Herbert Tucker notes, expresses «a universal dispossession, a common loss», which is also recorded in its language by the gradual disappearance of the speaking «I» [14, p. 363]. It seems that Tennyson himself best explained the poetic stance of the lyric when talking to a friend about *Im Memoriam*: «It is rather the cry of the whole human race than mine ... It is a very impersonal poem as well as personal» [quoted in 6, p. 172]. Although «Tears, Idle Tears» is written blank verse, it appears to create an impression of rhyme due to such prosodic devices as the end-stopped lines, alliteration (for instance «depth of some divine despair», «sad and strange»), assonance (as in «slowly grows») and the refrain repeated at the end of each stanza.

The pictorial language of Tennyson's poetry inspired many artist, but the poet himself was fond of reading his verses aloud in the company of friends. One may take this habit as a suggestion that it is the best way to appreciate how much their sound effects influence their reception by the audience. On such an occasion in October 1855, one of the witnesses of the poet's performance was Elizabeth Barrett Browning. In a letter to his wife she recorded that Tennyson «left such a voice (both him "and a voice!") crying out "Maud" to us, and helping the effect of the poem by the personality, that it's an increase of joy and life to us ever. [...] and was it not worth while coming from Italy to England for so much?» [quoted in 13, pp. 328-329]. The «voice» so much enjoyed by Barrett Browning can still literally be heard since the poet was recorded by Thomas Edison on his wax cylinder reading «The Charge of the Light Brigade» (1854), the recording is available on the official website of *The Norton Anthology of English Literature* [11].

As soon as the singer has finished her performance the Princess expresses her disapproval of its content. Such a message about the power of the past is at odds with her politics at the university. Referring to the myth of Odysseus and the Sirens, she states:

[...] 'If indeed there haunt
About the moulder'd lodges of the past
So sweet a voice and vague, fatal to men,
Well needs it we should cram our ears with wool
And so pace by.' [12, IV, ll. 44-48]

Dwelling on the past entails recollections of home, of sisterly and wifely obligations and the dear ones left behind. She wishes that her female students should focus on the future and arduous study to become «new women», self-sufficient and independent of the world outside. Princess Ida is well aware that poetry can be used for insidious political and ideological reasons. She herself convinced her father to grant her «a certain summer-palace» for the university scheme by means of «odes [...] / and rhymes / And dismal lyrics, prophesying change» [12, I, l. 146, ll. 139-141]. The movingly performed song extolling «the dearness» of the past gains a new meaning and significance in the place when mere thinking of the past is ideologically dangerous. It may almost sound as a rebellious call for change, denouncing Ida's teaching and be as lethal to the success of the Princess's scheme as the Siren's song to Odysseus's crew. Ida is right to fear the power of the song for poetry plays a crucial role in the heroine's final conversion and reconciliation to her predestined fate as a wife and mother. It is interesting to analyse how all the lyrics sung or read out loud in *The Princess* contribute to Ida's conversion, the last two she herself reads to the recovering Prince from «a volume of the poets of her land» [12, VII, l. 159]. Interpreting the medley James R. Kincaid also noted the impersonality of the lyrical stance in «Tears, Idle Tears», calling it «the passionate voice of "Tears, Idle Tears"» or «the imprisoning voice of the past» [7, p. 68]. The critic attributed a vital importance of the lyric to the ultimate failure of Ida's scheme. The insidious voice of the lyric stands not only for «the days that are no more», but also for all conventional language and cultural heritage from which the Princess intended to free her students:

The chief enemy, therefore is time, most specifically the past. Ida wants to pull free from this bondage, but she is defeated by its attractions. She cannot combat the psychic force of time, the power and passion engendered by the most important of the lyric songs in the poem, «Tears, Idle Tears». The poem, as Ida recognises, offers a kind of melancholy luxuriance that is regressive and imprisoning [7, p. 67].

All in all, «Tears, Idle Tears», when analysed in context, can be discussed as a retreat from the Romantic self-expressive poetics. The poem may be a vivid example of an earlier conception of the lyric as a dramatic performance and a communal activity. The construction of the speaker in *The Princess* and the intercalary lyrics is an interesting example of Tennyson's response to Romanticism and his attempt at formulating a new idea of the poet and his persona. However, there is a bond of a different nature between «Tears, Idle Tears» and its immediate literary antecedents. Hallam Tennyson's *Memoir* records that the poem was written at Tintern Abbey, supposedly with Wordsworth's «Tintern Abbey» in the poet's thoughts when he said what his poem was about: «The passion of the past, the abiding in the transient» [13, p. 211]. Considering the crucial role that the intercalary lyrics play in *The Princess*, the poet may have wished to restore poetry to a more central place in the culture of his time.

WORKS CITED

1. Brooks, Cleanth. 1975. «The Motivation of Tennyson's Weeper». In *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. San Diego, New York, London: HBJ Publishers, 167-177.
2. Byrd Mantell, Deborah. 1978. «The Princess: Tennyson's Eminently Shakespearean Poem». *Texas Studies in Literature and Language* Vol. 20 (No. 1): 48-57.
3. de L. Ryals, Clyde. 1964. *Theme and Symbols in Tennyson's Poems*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
4. Gray, Douglas. 1972. *Themes and Images in the Medieval English Lyric*. London: Routledge & Kegan Paul.
5. Johnson, W. R. 1982. *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley: University of California Press.
6. Jump, John, ed. 1967. *Tennyson: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul.
7. Kincaid, James R. 1975. *Tennyson's Major Poems. The Comic and Ironic Patterns*. New Haven and London: Yale University Press.
8. L'Esterre-Keeling, E. 1882. «Raff and Tennyson». *The Musical Times* Vol. 23 (No. 476): 560. JSTOR Search. Web. 30 Dec. 2013.
9. «medley, n.» OED Online. March 2014. Oxford University Press. Web. 30 Mar. 2014.

10. «Part Music for Female Voices». 1907. The Musical Times Vol. 48 (No. 775): 609. JESTOR Search. Web. 30 Dec. 2013.
11. Tennyson, Alfred. 1854. «The Charge of the Light Brigade». Audio recording. Norton Anthology of English Literature Archive. Official Website. Web. 3 Jan. 2014.
12. Tennyson, Alfred. 1998. The Princess. A Medley. In Tennyson's Poetry. Ed. Robert W. Hill. New York: Norton.
13. Tennyson, Hallam. 1899. Alfred Tennyson: A Memoir. London: Macmillan.
14. Tucker, Herbert. 1988. Tennyson and the Doom of Romanticism. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

DENOTACJA I KONOTACJA «RUSAŁKI» W WIERZENIACH SŁOWIAŃSKICH ORAZ W WYBRANYCH UTWORACH WSPÓŁCZESNEJ POLSKIEJ I ROSYJSKIEJ FANTASTYKI

Anna N. Wilk

Magister, Doktorant

Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego (POLSKA)

ul. Poczтовая 9, 53-313 Wrocław, e-mail: anna.n.wilk@gmail.com

UDC: [811.162.1+811.161.1] (398+81`37)

ABSTRACT

Wilk Anna N. Denotation and connotation of «rusalka» in Polish and Russian fantasy literature

For a long period of time in Polish and Russian languages, identical denotation and connotation have been provided for «rusalka», however, along with civilization progress its denotation has achieved a new semantic content in both countries. The «rusalka» term still exists in both language cultures but the extent of its occurrence has changed. Modernly this name is practically non-existing in colloquial language and can be found only in works, addressed to recipient of popular culture - in fantasy literature. In this article I have analyzed how many components of the original meaning of «rusalka» was maintained in its contemporary *linguistic picture*. In the performed studies, I applied the expert sources – Polish and Russian ethnographic works, etymological dictionaries and lexicons of Slavic folklore – and randomly chosen works of Polish and Russian authors of contemporary fantasy literature.

Key words: rusalka, connotation, denotation, polish fantasy literature, russian fantasy literature, slavic folklore, *linguistic picture of the world*

Вілк Анна Н. Денотація і конотація «русалки» в слов'янських повір'ях та у вибраних творах сучасної польської і російської фантастики

Впродовж довгого часу лексема «русалка» в польській та російській мовах мала ідентичні денотації та конотації, однак з розвитком цивілізації значення цієї лексеми зазнало змін в обох культурах, в результаті чого вона набула нового семантичного змісту. Термін «русалка» досі існує в обох мовних культурах, але змінилося функціональне поле його застосування. На сучасному етапі згадана назва майже не вживається в поточній мові і зустрічається загалом у творчості пересічних літераторів та в літературних творах з галузі фантастики. В поданому рефераті проводиться аналіз того, скільки залишилося в сучасному образі «русалки» елементів першого варіанту значення цього слова. У дослідженні використано наукові джерела: польські і російські етнографічні праці, етимологічні словники, лексикони слов'янського фольклору та вибрані методом суцільної вибірки твори сучасних польських та російських фантастів.

Ключові слова: русалка, конотація, денотація, польська література «fantasy», російська література «fantasy», слов'янський фольклор, мовна картина світу

WSTĘP

Słowo «rusalka» występuje w językowym obrazie świata Polaków oraz Rosjan jako nazwa istoty, wywodzącej się z dawnych wierzeń wschodniosłowiańskich – demona wodnego płci żeńskiej, zamieszkującego lasy, pola, okolice rzek oraz stawów [10, s. 177]. Przez długi okres «rusalka» posiadała w obydwu językach zbliżony zakres nazwy oraz treści, jednakże wraz z rozwojem cywilizacyjnym denotacja owego terminu uległa w obydwu językach zmianie i w konsekwencji przyporządkowano mu nowe treści semantyczne. Słowo «rusalka» wciąż występuje w obydwu kulturach, ale zmienił się zasięg jego występowania. Obecnie podana

nazwa praktycznie nie pojawia się w mowie potocznej i można ją odnaleźć głównie w twórczości adresowanej do odbiorców kultury masowej, w utworach literackich dziedziny fantastyki. Autorzy zaś, łącząc słowo «rusalka» z własnym, indywidualnym wyobrażeniem tego pojęcia, wpływają na wytworzenie wśród czytelników nowego językowego obrazu podanej nazwy. Punktem wyjścia w przeprowadzonej analizie językowego obrazu badanego słowa jest hipoteza, że denotacja i konotacja «rusalki» uległy uproszczeniu w języku polskiej kultury popularnej, a rozbudowaniu w języku rosyjskiej kultury popularnej. Polski uczestnik języka kultury popularnej zatracił bowiem kontakt z wierzeniami słowiańskimi i w większości przypadków nie zna tego pojęcia lub utożsamia je tylko z terminologią literacką. Metodologia przyjęta do badania wspomnianego zagadnienia wymaga sięgnięcia nie tylko do opracowań językoznawczych, ale także do materiałów etnograficznych i literaturoznawczych. W pierwszej części artykułu zostanie ustalony pierwotny zakres i treść nazwy «rusalka». W pracy wykorzystano źródła eksperckie: polskie i rosyjskie prace etnograficzne, słowniki etymologiczne oraz leksykony folkloru słowiańskiego. Następnie będzie przeanalizowany stopień przesunięcia znaczenia omawianego pojęcia na przykładzie utworów literatury popularnej. Teksty wybrano losowo z zakresu współczesnej polskiej i rosyjskiej fantastyki (opowiadania i powieści).

ETYMOLOGIA SŁOWA «RUSALKA» W JĘZYKU POLSKIM I ROSYJSKIM

Nazwa «rusalka» po raz pierwszy pojawiła się w XI wieku jako element językowego obrazu świata mieszkańców Rusi [7, s. 207]. Do języka polskiego omawiane słowo przeniknęło dopiero jako termin literacki [3, s. 469]. Badania nad pochodzeniem podanej nazwy oraz jej znaczenia we wschodniosłowiańskim językowym obrazie świata są wyjątkowo zróżnicowane i dość daleko odbiegające od siebie. Jednakże można wydzielić następujące trzy rodzaje teorii na temat rodowodu słowa «rusalka»:

1) Pogląd najbardziej rozpowszechniony wśród uczonych polskich (np. występuje u Bohdana Barańskiego, Jerzego Strzelczyka, Witolda Klingera) i mający także zwolenników wśród etnografów rosyjskich (np. u Dmitrija Zielenina), uznający, że wiara w rusalkę oraz jej nazwa powstały w wyniku naśladownictwa greckich i rzymskich tradycji oraz podań o nimfach. Podana hipoteza zakłada, że słowo «rusalka» powstało tak naprawdę dopiero w XVIII wieku. Wedle tej tezy omawiany wyraz jest jednym z derywatów starorzzymskiego święta *rosalis*, obchodzonego na cześć bogini Karny [1, s. 95].

2) Uznawana przez większość badaczy rosyjskich teoria, jakoby słowo «rusalka» było powiązane z dawnym nazewnictwem i kultem określonych zbiorników wodnych. Zgodnie z tą tezą wyraz «rusalka» jest derywatem od rosyjskiego rzeczownika «русло (реки)» tłumaczonego na język polski jako «koryto (rzeki)». Dodatkowo etnograf rosyjski Iwan Sniegiriew wskazuje na powiązanie słowa «rusalka» z wierzeniami słowiańskimi, w których święte rzeki były nazywane «Рощ» i «Рыц» [16, s. 564].

3) Teoria, której jednym ze zwolenników jest Siergiej Sołowjew, głosi, że nazwa «rusalka» wywodzi się zarówno od koloru włosów podanych istot nadprzyrodzonych, jak i wiary w transformację magiczną przedwcześnie zmarłych kobiet i niemowląt płci żeńskiej; Wedle tej hipotezy, słowo «rusalka» jest derywatem od przymiotnika «русый», stosowanego nie tylko do opisanie ciemnych blond włosów, ale także do metaforycznego określenia ludzkiej duszy [22, s. 559]. Co do jednego wszyscy badacze są zgodni: znaczenie etymologiczne omawianego pojęcia jest zachowane w pierwotnej konotacji wyrazu.

PIERWOTNA DENOTACJA I KONOTACJA «RUSALKI»

«Rusalka» jest pojęciem fikcyjnym, nie odnoszącym się do żadnych przedmiotów rzeczywistości pozajęzykowej, zatem nie posiada desygnatów i wedle definicji słownikowej jej denotacja jest zerowa [8, s. 115 - 116]. Należy jednakże zwrócić uwagę na fakt, że oprócz przedmiotów rzeczywistości pozajęzykowej istnieją także przedmioty idealne, pomyślane lub wykreowane w wyobraźni, niemożliwe do ujęcia zmysłami. «Rusalka» zaś należy do elementów myślenia magicznego, języka folkloru słowiańskiego i literatury. Tadeusz Kotarbiński w swych rozważaniach poświęconych problemowi desygnatu, postuluje, aby przeciwstawić mu przedmiot rzeczywistości fikcyjnej, denominat [6, s. 94]. Podana terminologia będzie wykorzystana w dalszych badaniach denotacji i konotacji «rusalki».

Dokonana analiza wierszy słowiańskich pozwala zauważyć, że słowo «rusalka» służy do nazwania kilku rodzajów istot magicznych, które można podzielić na pięć zbiorów denominatów z odpowiadającymi im poniższymi kryterialnymi cechami semantycznymi (I strefa konotacyjna¹):

I) Piękna dziewczyna. Cechy charakterystyczne: zamieszkuje lasy, pola oraz naturalne zbiorniki wodne; zielone bądź blond włosy; naga, ewentualnie ubrana w białą, niczym nie obwiązaną, koszulę [16, s. 566; 18, s. 549].

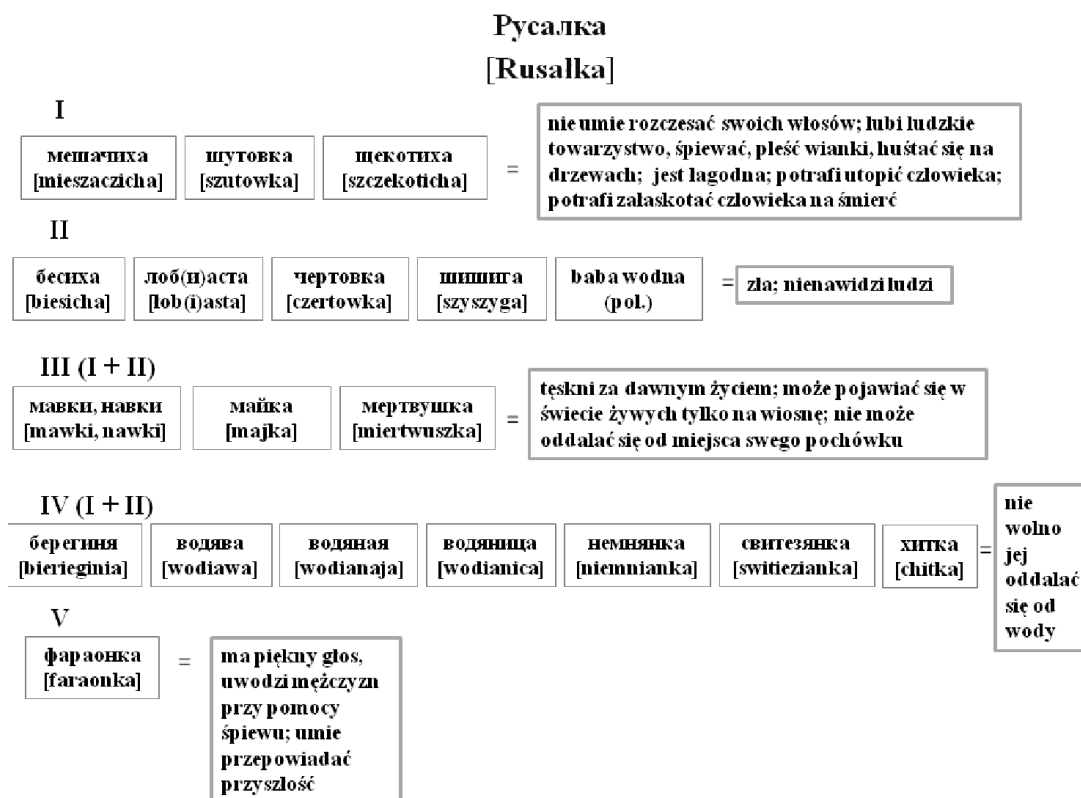
II) Stara i bardzo brzydka kobieta. Cechy charakterystyczne: garb na plecach, czarna sierść, piersi tak obwisłe, że potrafi założyć je sobie na plecy; naga lub ubrana w łachmany; w rękach trzyma kostur, pogrzbacz lub kijankę do prania [20, s. 337].

III) Dusza ludzka płci żeńskiej – samobójczyni, topielicy, dziewczyny, która zmarła przed zamążpójściem [16, s. 566; 18, s. 552], starej kobiety, która umarła w dramatycznych okolicznościach bądź w wyniku przepicia [1, s. 96], a także nieochrzczonych niemowląt [16, s. 564; 18, s. 552]. Cechy charakterystyczne: blada cera, wianek na głowie, uroczysty strój.

IV) Nimfa wodna; jest córką rzeki, jeziora lub bóstw wodnych [13, s. 98; 17, s. 555].

V) Istota płci żeńskiej posiadająca elementy zwierzęcej fizjonomii – gęsie łapy lub rybi ogon zamiast ludzkich nóg [14, s. 63].

Każdej z poszczególnych kryterialnych cech semantycznych danego zbioru denominatów można przyporządkować poszczególne etykiety denotacyjne² i konotacje semantyczne (tzw. II strefa konotacyjna) (Zob. schemat 1.1.)³:



1 Badaczka Maria Brzozowska ugrupowała treści semantyczne odpowiadające znaczeniu danego znaku na III strefy konotacyjne – kryterialne cechy semantyczne, konotacje semantyczne i cechy o charakterze indywidualnym dla każdego użytkownika języka. Zob: [4, s. 265-278]

2 Termin «etykieta denotacyjna» podają za: [2, s. 103 – 120].

3 W schemacie 1.1. należy zwrócić uwagę na to, że pomimo rozłączności występującej między zbiorami I i II, istnieje możliwość włączenia ich etykiet denotacyjnych i treści semantycznej do zbiorów III i IV.

1.1. Etykiety denotacyjne i konotacje semantyczne «rusalki»

Podane zbiory zostaną wykorzystane do zbadania, ile z pierwotnego językowego obrazu «rusalki» wciąż jest obecne we współczesnym znaczeniu tego słowa.

«RUSALKA» W POLSKIEJ FANTASTYCE

Do analizy stopnia przesunięcia znaczenia «rusalki» we współczesnej polskiej fantastyce wybrano w sposób przypadkowy następujące utwory: *Ziarno prawdy* Andrzeja Sapkowskiego, *Podatek* Mileny Wójtowicz oraz *Zmorojewo* Jakuba Żulczyka.

Ziarno prawdy Andrzeja Sapkowskiego należy do cyklu historii o przygodach wiedźmina Geralta z Rivii i jest w nim opisane spotkanie głównego bohatera z istotą, której wygląd odpowiada uznawanym w świecie przedstawionym utworu kryterialnym cechom semantycznym «rusalki». Wspomniane stworzenie jest piękną dziewczyną o szczupłej budowie ciała, białej cerze oraz czarnych włosach i oczach [9, s. 112]. Ponadto mieszka w lesie i unika kontaktu z ludźmi [9, s. 134]. Wiedźmin uświadamia sobie swoją pomyłkę dopiero w momencie, kiedy dostrzega u młodej kobiety cechy sprzeczne z treściami semantycznymi przypisywanymi postaci «rusalki» – zdolność wywoływania złych snów oraz budzenie strachu u koni [9, s. 137].

Językowy obraz analizowanego słowa w opowiadaniu Sapkowskiego posiada elementy pierwotnego zakresu oraz treści nazwy «rusalka». W I strefie konotacyjnej badanego pojęcia dostrzegalne są cechy semantyczne charakterystyczne dla zbioru I («piękna dziewczyna zamieszkująca las»; «biały kolor ubrania») i zbioru III («blada cera»), zaś w II strefie konotacyjnej zauważalne są zbieżności ze zbiorem I («lubi śpiewać») i zbiorem V («ma piękny głos»). Odchylenie od pierwotnego językowego obrazu «rusalki» występuje w stworzonych przez autora dodatkowych kryterialnych cechach semantycznych i konotacjach semantycznych, kolidujących z pierwotną treścią semantyczną omawianego słowa. W skład denotacji podanej nazwy wchodzi bowiem istota o takich cechach charakterystycznych, jak: «czarne włosy i oczy», «strach przed ludźmi». Słowo «rusalka» w *Ziarnie prawdy* wywołuje także nową konotację semantyczną («jest postacią pozytywną»).

Wyraz «rusalka» zostaje użyty w powieści Mileny Wójtowicz pt. *Podatek* do nazwania głównej bohaterki, której przodek «zbałamucił pannę z bagien» [11, s. 20]. Postać Moniki stanowi odchylenie od uznawanego w świecie przedstawionym utworu językowego obrazu «rusalki». Treści semantyczne analizowanej nazwy bowiem obejmują w powieści bycie piękną dziewczyną, mieszkanie na bagnie, zamiłowanie do tańca [11, s. 47], zdolność rzucania uroków na ludzi [11, s. 27] oraz wykorzystanie wody do zmiany swej postaci zewnętrznej w dowolną inną [11, s. 92]. Główna bohaterka zaś żyje w mieście z dala od terenów naturalnych, boi się owadów i uwiłbia sprzątać [11, s. 21]. Monikę można jednakże nazwać «rusalką», ponieważ, pomijając kwestię mieszkania na bagnie, posiada ona pozostałe przypisywane w utworze kryterialne cechy semantyczne i konotacje semantyczne opisywanej istoty magicznej. Jeśli natomiast zestawimy językowy obraz «rusalki», istniejący w powieści, z pierwotnym zakresem i treścią omawianej nazwy, to okazuje się, że występuje między nimi dość mało zbieżności. W I strefie konotacyjnej analizowanego słowa dostrzegalny jest element ze zbioru I («piękna dziewczyna»), a w II strefie konotacyjnej występuje jedna cecha charakterystyczna dla zbioru I («lubi ludzkie towarzystwo»). Ponadto omawiane pojęcie posiada w utworze nową konotację semantyczną («jest postacią pozytywną»).

Jedną z postaci trzecioplanowych występujących w powieści Jakuba Żulczyka pt. *Zmorojewo*, jest Świtezianka, młoda kobieta nazwana jedną z etykiet denotacyjnych, której pole semantyczne mieści się w polu «rusalki». Analiza utworu pozwala wykazać, że autor wykorzystał podane słowo, aby odwołać się do treści semantycznych ballady Adama Mickiewicza (*Świtezianka*). Językowy obraz «rusalki» w *Zmorojewie* posiada zatem dwa rodzaje przesunięcia znaczenia – od pierwotnej denotacji i konotacji badanego pojęcia oraz od zakresu i treści nazwy stosowanej w dziele polskiego wieszczki narodowego. Postać Świtezianki w powieści Żulczyka zostaje obdarzona następującymi kryterialnymi cechami semantycznymi: «(...) zawinięta w stary przeciwdeszczowy płaszcz, z nogami w wysokich, przeznaczonych do łowienia ryb kaloszach - miała mokre włosy, a z jej ciała bez przerwy ściekała woda. Wyglądała, jakby właśnie wyszła spod prysznicy i zamiast użyć ręcznika, jedynie okutała się zasłoną» [12, s. 211]. W dalszej części utworu pojawiają się informacje, że kobieta ma bladą cerę [12, s. 234] i prawdopodobnie jest duchem [12, s. 233]. Opisywaną istotę łączy z językowym obrazem

«rusałki», utworzonym w balladzie Adama Mickiewicza, wspólna etykieta denotacyjna oraz dwie konotacje semantyczne («potrafi kontrolować jezioro»; «jest w związku z myśliwym» [12, s. 357]). Porównanie językowego obrazu bohaterki *Zmorojewa* z pierwotną denotacją i konotacją «rusałki» umożliwia stwierdzenie, że w I strefie konotacyjnej owego pojęcia występuje jedna cecha wspólna ze zbiorem I («piękna dziewczyna»), jeden element zbioru III («blada cera») oraz w II strefie konotacyjnej pojawia się jedna cecha charakterystyczna dla zbioru I («jest łagodna»). Badane pojęcie posiada w powieści nową kategoriałną cechę semantyczną («jest postacią ze *Świtezianki* Adama Mickiewicza») oraz dwie nowe konotacje semantyczne («jest postacią pozytywną»; «jest nieśmiała»).

«RUSAŁKA» W ROSYJSKIEJ FANTASTYCE

Do analizy stopnia przesunięcia znaczenia słowa «rusałka» we współczesnej rosyjskiej fantastyce zostały wybrane w sposób przypadkowy następujące utwory: *Петрушка или полынь?* Jewgienii Chal, *Русалка на ветвях сидит. Осколки легенды* Wiktora Toczinowa oraz *Шишига* Wiesły Pawłowej.

W opowiadaniu Jewgienii Chal *Петрушка или полынь?* zostaje przedstawiony los Nataszy, ofiary istoty nazywanej w utworze «rusałką». Uznawany w świecie przedstawionym opowiadania językowy obraz «rusałki» zawiera pierwotne kategoriałne cechy semantyczne zbioru I («piękna dziewczyna zamieszkująca naturalne zbiorniki wodne»; «naga»), zbioru III («blada cera») i zbioru V («rybi ogon zamiast ludzkich nóg») oraz konotacje semantyczne zbioru I («lubi śpiewać»; «potrafi utopić człowieka»), zbioru II («nienawidzi ludzi»), zbioru III («tęskni za dawnym życiem»), zbioru IV («nie wolno jej oddalać się od wody») i zbioru V («ma piękny głos»). Rusałka w utworze pisarki rosyjskiej to duch topielicy, przebywający w okolicach rzek, jezior lub morza i potrafiący podczas każdej pełni księżyca przemieniać swe nogi w rybi ogon [24, s. 45]. W opowiadaniu pojawia się jedna nowa konotacja semantyczna («jest postacią negatywną»).

Русалка на ветвях сидит. Осколки легенды Wiktora Toczinowa to mroczna historia miłosna, rozgrywająca się w 1912 i 1937 roku oraz w latach współczesnych. Motywem głównym opowiadania są kontakty ludzi ze stworzeniem nadprzyrodzonym nazywanym «rusałką». W utworze pojawiają się także trzy inne etykiety denotacyjne, będące w stosunku właczności ze słowem «rusałka» - «лобаста», «мавка» i «фараонка». Zakres znaczenia nazwy «rusałka» w opowiadaniu Toczinowa obejmuje pierwotne kategoriałne cechy semantyczne zbioru I («piękna dziewczyna zamieszkująca lasy», «naturalne zbiorniki wodne»; «blond włosy»; «naga»), zbioru II («stara i bardzo brzydka kobieta»; «naga») i zbioru V («rybi ogon zamiast ludzkich nóg») oraz konotacje semantyczne zbioru I («lubi ludzkie towarzystwo», «pleść wianki, huścić się na drzewach»; «potrafi utopić człowieka»), zbioru II («zła»), zbioru IV («nie wolno jej oddalać się od wody»). Autor obdarza wspomnianą istotę magiczną umiejętnością zmiany swej postaci zewnętrznej w dowolną inną. Przedstawiony w utworze językowy obraz «rusałki» stanowi połączenie pierwotnych zbiorów denominatów i stref konotacyjnych omawianego pojęcia. Analizowana nazwa w opowiadaniu posiada dwie nowe konotacje semantyczne («jest postacią negatywną»; «je ludzkie mięso»).

Шишига, etykieta denotacyjna mieszcząca się w polu semantycznym «rusałki», zostaje wykorzystana w utworze Wiesły Pawłowej nie tylko jako tytuł, ale także do nazwania wiedźmy, mieszkającej niedaleko jeziora. Analizując wspomniane opowiadanie należy pamiętać, że w języku rosyjskim omawiane słowo jest także w stosunku właczności z nazwą «черт» (czort), tłumaczoną na język polski jako «diabeł» [20, s. 391]. W utworze Pawłowej można zaobserwować próbę wywołania konotacji charakterystycznych dla obydwu istot magicznych. «Шишига» stworzona przez pisarkę rosyjską posiada zarówno w I strefie konotacyjnej, jak i w II, elementy ze zbioru II («stara i bardzo brzydka kobieta»; «zła»; «nienawidzi ludzi»). Omawiane pojęcie posiada natomiast konotacje semantyczne nie występujące w pierwotnym językowym obrazie «rusałki», ale typowe dla słowa «черт» («jest postacią negatywną»; «praktykuje czarną magię»).

WNIOSKI

Powyższa wstępna analiza denotacji i konotacji «rusałki» w wierzeniach słowiańskich oraz we współczesnej polskiej i rosyjskiej fantastyce ukazuje, jak w językowym obrazie świata Polaków i Rosjan doszło do przesunięcia znaczenia omawianej nazwy.

We wszystkich wybranych losowo tekstach polskiej fantastyki występuje utożsamianie słowa «rusałka» z treściami semantycznymi przypisanymi zbiorowi I oraz obdarzanie go następującą konotacją semantyczną: «jest postacią pozytywną». Kryterialne cechy semantyczne zbioru III pojawiają się w dwóch utworach autorów polskich. Elementy charakterystyczne dla zbioru II i zbioru IV nie występują w żadnej ze stref konotacyjnych badanych tekstów. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że językowy obraz «rusałki», występujący w języku polskiej kultury popularnej, obejmuje wyłącznie postać młodej i pięknej dziewczyny o bladej cerze, która wykazuje się łagodnością oraz chęcią niesienia pomocy ludziom. Natomiast «rusałki» pojawiające się w wybranych przypadkowo utworach rosyjskich pisarzy fantastyki zawierają elementy charakterystyczne dla zbioru II. W podanych tekstach można zauważyć próbę dialogu z pierwotnym znaczeniem omawianego pojęcia – Jewgienia Chal i Wiktor Toczinow starają się przekształcić pierwotne treści semantyczne «rusałki» w jedną konotację, podporządkowaną tylko jednemu denominatowi, zaś Wiesta Pawłowa próbuje zastosować wszystkie znaczenia analizowanej etykiety denotacyjnej (шишига). Z obserwacji poczynionych na wybranych utworach rosyjskich twórców, można wysnuć wniosek, że w rosyjskiej fantastyce językowy obraz «rusałki» obejmuje postać negatywnie nastawioną do ludzi.

LITERATURA

1. Baranowski B. W kręgu upiórów i wilkołaków/ Bohdan Baranowski – Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1981. – 324 s.
2. Bartmiński J. Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata/ Jerzy Bartmiński.// Językowy obraz świata / [pod red. J. Bartmińskiego]. – Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. – S. 103–121.
3. Brückner A. Rusałki/ Aleksander Brückner.// Słownik etymologiczny języka polskiego. – Warszawa: Wiedza powszechna, 1970. – 805 s.
4. Brzozowska M. Etymologia a konotacja wybranych nazw kamieni/ Maria Brzozowska.// Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury – Lublin: Wydawnictwo UMCS 2000. – № 12. – S. 265–278.
5. Grzegorzczkowska R., Pojęcie językowego obrazu świata/ Renata Grzegorzczkowska.// Językowy obraz świata / [pod red. J. Bartmińskiego]. – Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. – S. 39–47.
6. Kotarbiński T. Spór o desygnat/ Tadeusz Kotarbiński.// Semiotyka polska 1894 –1969 [pod red. J. Pelca]. – Warszawa: PWN, 1971 – S. 91–96.
7. Rusałki/ Wielka encyklopedia powszechna PWN / [pod red. B. Stachonia]. – Warszawa: PWN, 1967. – t. 10. – 207 s.
8. Saloni Z. Desygnat/ Zygmunt Saloni.// Encyklopedia językoznawstwa ogólnego / [pod red. K. Polańskiego]. – Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1999. – S. 115–116.
9. Sapkowski A. Ziarno prawdy/ Sapkowski A.// Wiedźmin/ Andrzej Sapkowski – Warszawa: Agencja „REPORTER”, 1990. – S. 107–146.
10. Strzelczyk J. Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian / Jerzy Strzelczyk. – Poznań: REBIS sp. z o.o., 2007. – 264 s.
11. Wójtowicz M. Podatek / Milena Wójtowicz. – Lublin: Fabryka słów, 2005. – 331 s.
12. Żulczyk J. Zmorojowo/ Jakub Żulczyk. – Warszawa: Nasza księgarnia, 2011. – 496 s.
13. Афанасьев А. Поэтическое воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов./ Александр Афанасьев. – М.: Академический Проект, 2013. – т. II – 364 с.
14. Афанасьев А. Поэтическое воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями

- других родственных народов/ Александр Афанасьев. – М.: Академический Проект, 2013. – т. III – 362 с.
15. Даль В. Русалка/ Даль В. //Поверья, суеверия и предрассудки русского народа/ Владимир Даль. – М.: Издательство «ДИЛ», 2011. – С. 546–548.
 16. Забылин М. Сетник/ Даль В. //Поверья, суеверия и предрассудки русского народа. /Михаил Забылин. – М.: Издательство «ДИЛ», 2011. – С. 562–568.
 17. Зеленин Д. Русалки/ Даль В. //Поверья, суеверия и предрассудки русского народа./ Дмитрий Зеленин. – М.: Издательство «ДИЛ», 2011. – С. 554–558.
 18. Максимов С. Русалки/ Даль В.//Поверья, суеверия и предрассудки русского народа. /Сергей Максимов. – М.: Издательство «ДИЛ», 2011. – С. 549–553.
 19. Павлова В. Шишига// Тьма /Веста Павлова. – 2009. – № 10. – С. 89–94.
 20. Славянская мифология. Энциклопедический словарь/ [сост. В. Иванов, В. Топоров]. – М.: Эллис Лак, 1995. – 416 с.
 21. Словарь славянской мифологии/ [сост. И. А. Мудрова]. – Москва: Центрполиграф, 2010. – 238 с.
 22. Соловьев С. О Русальной неделе/ Даль В.// Поверья, суеверия и предрассудки русского народа./ Сергей Соловьев. – М.: Издательство «ДИЛ», 2011. – С. 559–561.
 23. Точинов В. Русалка на ветвях сидит. Осколки легенды //Когти неба. [сост. М. Звездецкая]. – Санкт – Петербург: Издательский Дом «Азбука - классика» , 2008. – С. 266–297
 24. Халь Е. Петрушка или полынь?//Тьма/ Евгения Халь. – 2007.– № 4 (5). – С. 44–45.
 25. Ајдачић Д., Називи водених демона у пољској романтичарској књижевности XIX века // Славистичка истраживања / Дејан Ајдачић. – Београд: Филип Вишњић, 2007. – С. 160–171.

АПЕЛЯТИВНІ НАЗВИ ТВАРИН У РУКОПИСНИХ СЛОВНИКАХ ІВАНА ВАГИЛЕВИЧА (НАЗВИ ПТАХІВ)

Анна Будзяк

Doktor, adiunkt, Katedra Ukrainistyki, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie (POLSKA),
ul. Św. Krzyża 14, 31-028 Kraków, e-mail: allenula@gmail.com

UDC: 811

ABSTRACT

The article deals with Ukrainian names of birds contained in three manuscript dictionaries of Ivan Vahylevych: *Словарь языка южно-русского* and two variants of *Ідіотикон*. These dictionaries are multilingual. Registered Ukrainian words are translated into German, Latin, Polish and some other Slavic languages. These are the first big lexicographical works which contain copious material describes the Ukrainian fauna. Among analyzed lexical items there are a lot of dialect forms, another variants of forms, fixed in other dictionaries, some forms are explained by the author in a different way than other lexicographers, whose works were used for analysis, and units, which are not fixed in other registers. They are an important addition to our knowledge of Ukrainian vocabulary of the first half of the 19th century, in particular the vocabulary of south-western dialects.

Keywords: Vahylevych, the Ruthenian Triad, history of Ukrainian lexicography, Ukrainian dialectology, names of animals.

У статті аналізуються загальні назви – українські назви птахів, вміщені в трьох рукописних словниках І. Вагилевича: *Словарі языка южно-русского* та двох варіантах *Ідіотикону*. Всі реєстри є багатомовними словниками, в яких реєстрові українські слова перекладаються німецькою, латинською, польською та іноді іншими слов'янськими мовами. Це одні з перших більших лексикографічних робіт, які містять багатий матеріал, що описує українську фауну. Серед аналізованих одиниць виявлено чимало діалектних форм, варіантів форм, фіксованих в інших словниках, форм, які автор пояснює по-іншому ніж лексикографи, роботи яких були використані для аналізу, а також одиниці не фіксовані в інших реєстрах. Вони є вагомим доповненням нашого уявлення про українську лексику першої половини XIX століття, зокрема про лексику південно-західних говірок.

Ключові слова: Вагилевич, Руська Трійця, історія української лексикографії, українська діалектологія, назви тварин.

І. Вагилевич, відомий галицький культурний діяч першої половини XIX ст., один із співавторів *Русалки Дністрової*, в якій Руська Трійця започаткувала в Галичині літературну мову, оперту на народній основі, ввела фонетичний правопис і відійшла від кирилиці, користуючись реформованою гражданкою. Діяльність І. Вагилевича була дуже широка – письменник, архівіст, історик, етнограф, громадський діяч та, нарешті, мовознавець, він відіграв велику роль у збагаченні української культури та науки. Із його мовознавчих робіт найбільш відома написана по-польськи граматики української мови, але в опрацюваннях історії українського мовознавства згадуються також його лексикографічні праці – перші діалектні словнички (гуцульського, бойківського та лемківського говорів; два перші були надруковані за життя автора, а словничок лемківської лексики вже у XX ст.), а також більші рукописні реєстри: *Словарь языка южно-русского* (тобто українсько-польсько-німецько-латинський словник) та два варіанти *Ідіотикону* (українсько-німецько-латинського словника з багатьма еквівалентами зі слов'янських мов, в основному з польської мови), що зберігаються в бібліотеках Львова і Санкт-Петербурга. Матеріал, який тут аналізуємо, ми виписали з вищезгаданих трьох рукописних словників. Лексика, фіксована в цих реєстрах, використовувалася в наукових роботах Б. Галаса – дослідника української рукописної лекси-

кографічної спадщини XIX ст., в статті І. Сус та кількох наших працях, проте нам не відоме опрацювання, присвячене назвам тварин.

У наш час ще нормується українська термінологія, також біологічна, ведуться гарячі дискусії чи замінити форми, що десятиліттями функціонували в наукових та популярних опрацюваннях, давніми, інколи забутими. Цікавою сторінкою знань про зооніми є дослідження назв, які вживалися в Україні тоді, коли починала формуватися нова літературна мова і був започаткований розвиток української лексикографії. І. Вагилевич, без сумніву, є одним із тих, що зробили вагомий внесок у формування нової літературної мови, є також одним із перших українських діалектологів, тому фіксований ним матеріал є важливим доповненням до дослідження історії української лексики.

Першим українським дослідником природознавчої лексики вважається І. Верхратський, який у другій половині XIX ст. заклав основи української науково-природничої термінології працею *Початки до уложення номенклатури й термінології природописної, народної* (1864–1879 рр.). Важливими працями, що впорядковували зоологічну номенклатуру, були видані в 20-х і на початку 30-х років XX ст. Інститутом української наукової мови словники М. Шарлеманя, І. Щоголева, С. Паночіні та К. Татарка. За радянських часів К. Татарко і О. Маркевич видали перероблений і розширений *Русско-украинско-латинский зоологический словарь. Терминология и номенклатура*. На жаль, словник був виправлений згідно з політикою наближення української мови до братньої російської. У 90-і роки науковці повернулися до зоологічних опрацювань [вернакулярних назв](#). З'явилися нові їх реєстри, як, наприклад, у працях: Г. Фесенка і А. Бокотея, І. Загороднюка, Ю. Мовчана.

І. Вагилевич не займався систематичним упорядкуванням термінів. Варто однак звернути увагу, що у варіаті *Ідіотикону*, який зберігається в Санкт-Петербурзі, підкреслював ботанічні назви, а у додатках до словника частково виписав їх окремо. Серед листків з невпорядкованими записами-матеріалами до словника, що зберігаються в архіві РАН в одній папці зі *Словарем языка южно-русского*, знаходимо теж зафіксовані окремо назви тварин. Вони подаються під заголовками: *Риба, Птиця*. Виписані форми нечисленні, проте показують, що автор думав про систематизацію таких назв. Хоча І. Вагилевич не уклав окремих термінологічних словників, кількість та різноманітність назв тварин, вміщених у його рукописних словниках, суттєво збагачує наше уявлення про вживання назв тварин на українській території у першій половині XIX ст.

Назви тварин по-різному функціонують у мові. Звичайно, офіційні наукові назви не є тотожні з назвами вживаними у побутовій комунікації. З покликанням на авторитетних науковців, у *Вікіпедії* написано: «нарівні з чинною науковою назвою, а нерідко і без неї, тварин називають вернакулярними назвами [...], які використовуються у довідкових виданнях, в освіті, в побуті тощо». Як пояснюють автори згаданої статті, «вернакулярні назви окремих видів тварин формують величезні синонімічні ряди, які включають різні діалектичні, місцеві, запозичені, художні та інші назви (напр.: *лес і собака, лис і лисиця*). Існують і регіональні особливості вживання тих чи інших назв (напр.: *вивірка і білка, сурок і бабак*). У окремих об'єктів класифікування існують спеціальні позначення окремих вікових чи статевих груп (напр.: *кінь, лоша, кобила, жеребець; вівця і баран; бик, корова, теля, говядо*)» [4, *вернакулярні назви тварин*]. Спираючись на таке розуміння цього терміна, матеріал, вибраний зі словників І. Вагилевича, окреслюємо як вернакулярні назви птахів, часто діалектні або застарілі. Вони доповнюють синонімічні ряди назв зібраних і публікованих в інших джерелах.

Мета нашої роботи – показати, що словникарські праці І. Вагилевича є важливим джерелом для лексикографічних досліджень; з'ясувати, яка частина форм, фіксованих автором *Ідіотикону*, функціонує у сучасній літературній мові; з'ясувати, яка частина форм фіксованих автором *Ідіотикону* вміщена в інших словниках української мови; вказати форми, що не фіксуються в інших лексикографічних роботах, варіанти форм записаних в інших роботах та форми, для яких автор подав інше значення.

Увесь матеріал був зіставлений з наступними словниками: академічним *Словником української мови*; *Малорусько-німецьким словарем* Є. Желехівського та С. Недільського; *Словарем української мови* Б. Грінченка; *Словником бойківських говірок* М. Онишкевича;

Słownikiem huculskim Я. Янова¹ та доступними в мережі Інтернет-дослідженнями зоологів, вказаними в бібліографії, та іншими Інтернет-ресурсами. Одиниці, які в *Ідіотиконі* мають ремарку, що автор їх відносить до конкретних говорів, додатково переглядалися у відповідних діалектних словниках та вибірково в словниках інших говорів.

Матеріал поділено на назви домашніх птахів і диких птахів. Далі подаються групи лексем, зафіксовані в академічному словникові української мови, діалектні одиниці, фіксовані в цьому реєстрі та в інших словниках української мови, варіанти і омоніми форм, розміщені в лексикографічних працях інших авторів та лексеми не фіксовані в інших використаних для аналізу лексикографічних працях.

Назви птиць – найчисельніша група назв тварин, записаних у реєстрах укладених І. Вагилевичем. В усьому матеріалі виявлено 148 різних форм, що є назвами птахів. Серед них 20 найменувань домашніх птиць, 123 назви птахів, які живуть на свободі, та 5 форм, що можуть окреслювати домашніх і диких птиць.

Назви домашніх птахів

Сучасні нормативні форми, розміщені в академічному словнику української мови:

голуб (СЯЮ)²; **голубець** (ЛьВ, ПЕТ); **квóчка** (ПЕТ); **курка** (СЯЮ); **курочка** СЯЮ³; **півень** (СЯЮ; ЛьВ, ПЕТ); **гусáкь** (ЛьВ, ПЕТ); **гúска** (ЛьВ, ПЕТ); **качка** (СЯЮ); **селезéнь** (ЛьВ, ПЕТ); **пáва** (СЯЮ; ПЕТ); **павúчь** (ЛьВ, ПЕТ).

Назви домашніх птахів – інші назви:

гусь – geş; die Gans; anser (СЯЮ); лексема посвідчується в етимологічному словнику як синонім форми *гуска* [6, 1, 627]; **павонька** – без пояснення (СЯЮ), пор. [5, 3, 85]; **когут** – kogut (СЯЮ); діалектна форма поширена на західноукраїнській території, пор. діал *когут* [14, 4, 207]; **утка** – без пояснення (СЯЮ); **úтка** +⁴ – Ente; anas (ЛьВ, ПЕТ); діалектна форма, пор. діал. *утка* 'качка' [6, 1, 440]; *utka* 'kaczka, kacze' [8, 249]; *утка* 'Ente' [7, 2, 1020]; **кур/һу** *⁵ (ПЕТ)⁶ – (kur); Hahn; gallus (ЛьВ, ПЕТ); І. Вагилевич подає ширше значення форми 'півень'. У словникові Є. Желехівського та в етимологічному словнику для неї зафіксовано значення 'кур'ячий гермафродит' [7, 1, 391; 6, 3, 15], а в збірці гуцульської лексики Я. Янова 'карлун' [8, 110]; **úрица** * (ПЕТ) – Federvieh, Amphibium; pecus volatile (ЛьВ, ПЕТ); Як видно в одній словниковій статті тут записано омонімі форми, що називають тварин. Одна із них є збірним іменником, який окреслює домашніх птахів. Цей іменник автор пояснює інакше ніж інші лексикографи. Форма *ирица* як діалектна розміщена в етимологічному словнику зі значенням 'пташка, що повернулася з вирію' [6, 1, 380].

У використаних словниках не посвідчена назва **п/һтухь** див. *півень* (ЛьВ, ПЕТ), яка функціонує в сучасній мові як прізвище. Вона, як вказує В. Німчук, зустрічається в давньоруських джерелах [11, *питух*].

Назви диких птахів

Сучасні нормативні форми, розміщені в академічному словнику української мови:

баранéць (ЛьВ, ПЕТ); **бугáй** (СЯЮ); **горобець** * (ЛьВ, ПЕТ); **вóрбн** (СЯЮ); **ворóна** (СЯЮ); **гайворонь** (СЯЮ); **гáлка** (СЯЮ; ЛьВ, ПЕТ); **гóрлиця** (ЛьВ, ПЕТ); **дроздь** (ПЕТ);

1 Ми вибрали для аналізу такі лексикографічні праці, бо дотеперішні наші дослідження лексики, зібраної І. Вагилевичем, показують, що цей матеріал посвідчується в основному саме у цих джерелах. На жаль, нам не пощастило скористатися словником М. Шарлеманя Словник зоологічної номенклатури (Ч. 1: Назви птахів: Проект. Матеріали до української природничої термінології та номенклатури. – Т. 6. – Вип. 1. – Київ, 1927). Використання цієї праці, звичайно, могло б дати повнішу картину функціонування аналізованих лексем.

2 Далі у тексті скорочення СЯЮ означатиме Словник мови української мови, ЛьВ – львівський варіант Ідіотикону, ПЕТ – петербурзький варіант Ідіотикону.

3 У рукопису поруч з цією назвою дописано дітоикурка.

4 В Ідіотиконі хрестиком (+) автор позначав форми, які вважав застарілими.

5 В Ідіотиконі зірочкою (*) автор позначав форми, які вважав діалектними.

6 У дужках зразу після позначки вказуємо джерело у випадку, коли ремарка з'являється тільки в одному із словників.

жовна (СЯЮ); *журавель* (СЯЮ); *зозуля* (ПЕТ); *кánя* (ЛьВ, ПЕТ); *шулякь* (ЛьВ) і *шул'якь* (ПЕТ); *крéчеть* (ЛьВ, ПЕТ); *ивóлга*^{1*} (ЛьВ, ПЕТ); *лебѣдь* (СЯЮ); *лунь*^{*} (ЛьВ, ПЕТ); *перепелица* (ЛьВ, ПЕТ); *плиска* (СЯЮ) і *плúска* (ЛьВ, ПЕТ); *посмѣтюшка* (СЯЮ); *пугач* (СЯЮ); *ремез* (СЯЮ); *синица* (ЛьВ, ПЕТ); *сич* (СЯЮ) і *сычъ* (ЛьВ, ПЕТ); *сова* (СЯЮ); *соловей* (СЯЮ; ЛьВ, ПЕТ); *сорока* (СЯЮ; ЛьВ, ПЕТ); *тётера* (ЛьВ, ПЕТ); *чайка* (СЯЮ; ЛьВ, ПЕТ); *чапля* (СЯЮ); *чорногуз* (СЯЮ); *шпак* (СЯЮ); *щуръ* (ПЕТ); *яструбъ* нус.² (ЛьВ, ПЕТ) та кілька загальних окреслень: *птаx* (СЯЮ); *птáха* (ЛьВ, ПЕТ); *пти́ца* (ЛьВ, ПЕТ); *гáлич* (СЯЮ)³.

Назви диких птахів – діалектні форми:

баба – Pelican, pelesanus (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. баба 'пелікан' [14, 1, 75]; **бусько** – bocian; der Storch; ciconia (СЯЮ); Storch; ciconia. (ЛьВ, ПЕТ), пор. *бусько* – форма, що подається як синонім реєстрового слова *бусел* [7, 1, 51];

воробель Sperling; passer (ЛьВ, ПЕТ), пор. *воробель* або тиж *воробець* [13, *воробель*]; **воробець** – wróbel; ein Sperling; passer (СЯЮ); Sperling; passer (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *воробець* 'горобець' [14, 1, 739]; **вудудь** – Wiederhopf; urupa (ЛьВ, ПЕТ), пор. *вудудь* 'одуд' [12, 1, 152]; **гривáчь** – (grzywacz); Feldtaube; columba venasfera. (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *гривáч* 'Columba palumbus', 'дикий голуб' [6, 1, 593]; **гупало** – Rohrdrommel; ardea stellaris (ЛьВ, ПЕТ); *гупало* 'птаx водяний бугай' [9, *Гупало*]; **гóтурь** – dziekie kury; ein Berghuhn (СЯЮ); **гóтурь** (нус.) – Auerhahn; urogallus. (ЛьВ, ПЕТ), пор. **діал.** *готур* 'глухар' [6, 1, 577]; **дрóфа**^{*} див. *драхва* (ЛьВ, ПЕТ); діал. *дрофа* 'дрохва, Otis tarda' [6, 1, 133]; **жáворонокъ** – Lerche; alauda (ЛьВ, ПЕТ), пор. *жáворонок* [7, 1, 216]; **ц/яворонок** – skowronek (СЯЮ), пор. діал. *джяворонок* 'жайворонок' [6, 2, 185]; **зazuля** – Kuckuck; cuculus (ЛьВ, ПЕТ), пор. *зazuля* [6, 2, 276]; **зáйворонокъ** див. *жаворонокъ* (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *зайворонок* 'жайворонок' [6, 2, 185]; **зегзúца** + див. *зazuля* (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *зегзúця* 'зозуля' [6, 2, 257]; **кocъ** – amsel; merula (ПЕТ), пор. діал. *кoc* 'чорний дрізд, Turdus merula' [6, 3, 47], див. теж *кic*, *кóса* – kos (СЯЮ), пор. *кic* 'чорний дрізд' [6, 2, 449]; **крюкъ** – Rabe (ПЕТ), пор. діал. *крюк* 'ворон' [14, 4, 372]; **лáстовица** – (ластва; jaskółka); Schwalbe; hirundo (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *ластовиця* 'ластівка' [6, 3, 198]; **лéбедь** – łabędź (СЯЮ); **лéбедь** – (łabędź; лаб@дь); Schwan; cygnus (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *лебедь* 'лебідь' [6, 3, 205]; **орей** – orzeł; ein Adler; Aquila (СЯЮ), пор. *орей* 'орел' [12, 2, 24]; **орябок** – jarząbek (СЯЮ); **ор/ябокъ** – (jarząbek); Haselhuhn (ЛьВ, ПЕТ). Академічний словник української мови фіксує тільки варіант цієї форми: діал. *рябок* 'рябчик (у 1 знач.)' [14, 8, 921], проте форма *орябок* живається офіційно, наприклад у *Червоній книзі України* [16, *орябок*]; **потолужник** – Goldamsel (СЯЮ); **потолужникъ** pod.⁴ (ПЕТ) див. *ивольга* ЛьВ, ПЕТ, пор. *потолужник* 'ивиль' [7, 2, 723]; **ремéзь** – (remież); Beutelmeise; parus pendul. Lin. (ЛьВ, ПЕТ), пор. *рémез*, *ремезь* 'Remiz pendulinus L.' [6, 5, 56]; *ремез*, *ремезь* 'Beutelmeise, parus pendulinus' [7, 2, 800]; **скрегулэць** – (krągulec; krahuj); Sperber; nisus (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *скрегулець* 'яструб-перепелятник' [6, 5, 285]; *скрегулець* 'Sperber' [7, 2, 878];

соломка – (słomka); Waldschnepfe (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *соломка* 'вальдшнеп' [6, 5, 308]; **соя** – без пояснення (СЯЮ); **соя** – (sojka); Häher; carvus glandarius Lin. (ПЕТ), corvus glandarius Lin. (ЛьВ), пор. діал. *соя* 'сойка' [6, 5, 344]; *соя* 'Eichelhäher, Corvus glandarius' [7, 2, 898]; **стернадка** – (trzynadel); Ammerling; galbura (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *стернадка* 'вівсянка, Emberiza' [6, 5, 412]; **солов/һь** – (славій; słowik); Nachtigall; luscinia (ЛьВ, ПЕТ); діал.

1 Через те, що І. Вагилевич в Ідіотиконі та, частково, в Словарі язика южно-руского користався етимологічним правописом, ми вирішили деякі одиниці, які риняться написанням, зарахувати до групи форм, що посвідчуються в інших джерелах, а саме форми із літерою и, що відповідає [i] або [и], з літерою л на місці нескладотворчого [y], із суфіксом –ица та форми із твердим [ц] на кінці слова.

2 Ремарка, яка вказує, що це лексема характерна гуцульським говіркам.

3 Тут подаємо також загальні окреслення, які можуть називати не тільки диких, але й домашніх птиць. Кілька назв автор записав у реєстрі СЯЮ без пояснення: дроздь, лебѣдь, посмѣтюшка, пугач, сова, чапля, шпак, птаx (не називаємо тут тих, які мають еквіваленти в Ідіотиконі).

4 Ремарка, яка вказує, що це лексема характерна подільським говіркам.

соловій 'соловей' [14, 9, 445]; **удуд** – без пояснення (СЯЮ); **удудь** – (вдодь; dudek); Wiedehopf; упура (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. удуд 'одуд' [14, 10, 399]; **шутьліка** * (ПЕТ) див. *кяня* (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *шутьліка* 'шуліка' [14, 11, 560]; **шутьліха** (siew.) – Weihe; milvus (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *шутьліха* 'шуліка чорний, Milvus migrans' [6, 6, 488]; **ястрібь** – jastrząb (СЯЮ); **ястрібь** – (jastrząb); Habicht; accipiter (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *ястріб* 'яструб' [14, 11, 658]; **потка** + – ptak (СЯЮ); **пётка** + – Vogel; avis. (ЛьВ, ПЕТ), пор. др. *пътъка*, (*потка*) 'птах' [6, 4, 544]; **пётя** * – (птенець; pisklę); junger Vogel; pulus (ЛьВ, ПЕТ), пор. *діал. потя* 'пташеня' [14, 7, 435]; **ц/ыпля** – (pisklę); Fasel; pullus (ЛьВ, ПЕТ) = 'пташеня', пор. діал. *ципля* 'курча' [6, 6, 259].

Назви диких птахів – варіанти форм, уміщених в інших джерелах:

драхва * – Trappe; otis tarda Lin. (ЛьВ, ПЕТ), пор. *дрохва*, діал. *дрофа*, *драфа* 'Otis tarda' [6, 1, 133]; **жоравель** – (żóraw); Kranich; grus (ЛьВ, ПЕТ), пор. *журавель* [14, 2, 547]; **цукорлэй** – skowronek; die Lerche (СЯЮ), пор. *czukurlij* 'skowronek' [8, 36], пор. теж *цукурлії* 'Haubenlerche (Alauda cristata), Wasserstar (Cinclus aquaticus)' [7, 2, 1079]; *чукурдії* 'чубатий жайворонок' та *чукурділь* 'жайворонок лісовий', 'чубатий жайворонок' *чукурлії* 'т.с.' та ін. [ЕСУМ 6, 352]; **зазуле** – kukułka; der Kuckuck (СЯЮ), пор. *зазуля* 'зозуля' [6, 2, 276]; **канє** – kania (СЯЮ), пор. *каня* [14, 4, 91]; **козодбй** – Ziegenmelker; caprimulgus (ЛьВ, ПЕТ); діал. *козодій* 'дрімлюга' [6, 2, 500]; **коростель** див. *хоростель*¹ (ЛьВ, ПЕТ) і *хоростель* – Wachtelkönig; gallus (СЯЮ), пор. діал. *коростіль* 'деркач' [6, 3, 42]; див. теж *хорост/һль* (ЛьВ, ПЕТ); **круговец** – krągulec (СЯЮ), пор. діал. *кругавець* 'великий яструб, Accipiter gentilis L.; малий яструб, Accipiter nisus' [6, 3, 107]; **омел/юкь** – (jemiellucha); Misteldrossel; turdus visc. Lin. (ЛьВ, ПЕТ), пор. *омелюх* [14, 5, 692]; **перепелице** – przepiórka; die Wachtel (СЯЮ), пор. *перепелиця* [14, 6, 245];

синице – Finkmeise (СЯЮ), пор. *синиця* [14, 9, 182]; **чєпля** – без пояснення (СЯЮ), пор. *чапля* [14, 11, 268]; **чечотка** – gat. ptac. (СЯЮ), пор. *чечітка* [14, 11, 320]; **чорногусь** див. *бусько* (ЛьВ, ПЕТ), пор. *чорногуз* [14, 11, 358]. Здається, виникнення такого варіанта є результатом контамінації форм *чорногуз* і *гусь*; **цигол** – без пояснення (СЯЮ), пор. *циголь* [14, 11, 583].

Серед фонетичних варіантів є кілька назв, які не стосуються окремих видів птиць:

пискле – без пояснення (СЯЮ), пор. *пискля* [14, 6, 363]; *пискля* 'junger, unflügger Vel' [7, 2, 633]; **птице** – без пояснення (СЯЮ), пор. *птиця* [14, 8, 381]; **цапля** – Fasel; pullus (ЛьВ, ПЕТ) і **цаплє** – без пояснення (СЯЮ), пор. *ципля* 'курча' [6, 6, 259]; *ципля* 'Küchlein' [7, 2, 1054].

Ряд цікавих нефіксованих назв складають морфологічні варіанти:

боцько tem.² див. *бусько* (ПЕТ); форма відома як прізвище, пор. діал. *боцян*, *бацян*, *боцан*, *боцок*, *боцун*, *боцьок* та ін. [6, 1, 239]; **кедрошь** huc. – Nusskrähe; corvus caryocates Lin. (ЛьВ, ПЕТ), пор. *кедрівка* (орн.) 'Nucifraga caryocatactes L.' [6, 2, 420]; *кедруша* 'Nüsshäher (Corvus caryocatactes)' [7, 1, 340]; **макозібникь** – (makolągwa); Hänfling; fringilla can. (ЛьВ, ПЕТ); діал. *макодзьоб* 'коноплянка, Fringilla cannabina' [6, 3, 367], пор. теж діал. *макодзьоба* 'зяблик, Fringilla coelebs' [6, 3, 367]; **тигута** voj.³ див. *чайка* (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *тигитка* 'чайка звичайна' [14, 10, 109]; **чєглей** + – falco (ПЕТ), пор. *чєглик*, *чєглок* 'малий сокіл, Falco subbuteo' [6, 6, 289]; **чернядь** + – Schwarzentz; anas fusca Lin. (ЛьВ, ПЕТ) і **чернедь** – cyranka; anas fusca. (СЯЮ), пор. *чернядка* 'Trauerente Anas Oedemia' [7, 2, 1068]; **птиць** – collectiv. без пояснення (СЯЮ), пор. *птиця* збірн. 'птахи' [14, 8, 381].

Назви диких птахів – форми з іншим значенням:

гáва – Dohle; monedula (ЛьВ, ПЕТ); = 'галка', пор. *гава* 'ворона, Corvus cornix' [6, 1, 446]; **гайворонь** – Nachttrabe; nycticorax. (ЛьВ, ПЕТ) = 'квак'; пояснення назви *гайворон*, вміщене в академічному словнику, нечітке: 'перелітний птах родини воронівих з блискучим чорним пір'ям' [14, 2, 15], пор. *гайворон* 'грак, Corvus frugilegus' [6, 1, 451]. Пор. *гайворонь*(СЯЮ);

1 Проте в Ідіотиконі автор не записав такої реєстрової форми.

2 Ремарка, яка вказує, що це лексема характерна лемківським говіркам.

3 Ремарка, яка вказує, що це лексема характерна бойківським говіркам.

гáличь wol.¹ див. *воронь* (ЛьВ, ПЕТ) // **вóронь** – (gawron, галич); Rabenkrähe; corax (ПЕТ) = ‘ворона, ворон’, польський відповідник *gawron* ‘грак’, мабуть, подається в *Ідіотиконі* як близькозвучний, пор. *галич* ‘галка’ [6, 1, 460].

Вищезгадані форми називають птахів, які зараховуються до роду *Corvus* (по-українськи рід *ворона*, по-польськи *krukowate*). Вони об’єднуються носіями європейських мов в одну семантичну категорію. *Ворон, ворона, грак, галка* в європейських культурах мають подібну символіку та значення. Носії мови їх часто не розрізняють і сплутують їхні назви. Це помічається також в матеріалі І. Вагилевича. Вписуються в таку тенденцію теж форми *жаврань* і *цавран* – синоніми назви *ворон*, які згадуються далі.

гóголь – hohol; птиця (СЯЮ); гоголь – Quagante; anas strepera Lin. (ЛьВ, ПЕТ) = ‘нерезань’ (значення латинської форми, німецький відповідник не фіксується в доступних джерелах), пор. [14, 2, 101]; **д’ятель** – (dzięcioł); Baumhacker; certhia famil. Lin. (ЛьВ, ПЕТ) = ‘підкоришник’, пор. *д’ятель, д’ятель* ‘дятел’ [12, 1, 242]; **жолна** – (żluwa); Bienenspecht; merops ariast. Lin. (ЛьВ, ПЕТ) = ‘бджолоїдка’, пор. *жовна* ‘дятел’ (напр.: [14, 2, 539]; [6, 2, 202], ‘ivolga’ [6, 2, 202]; **кобéць** – Sperber; nisus (ЛьВ, ПЕТ) = ‘малий яструб’, пор. *кібець*, діал. *кобець* ‘Falco vespertinus’ [6, 2, 442]; *кібець* ‘Falco arivorus’ [14, 4, 158]; **рябець** – ein Sperber (СЯЮ); **рябець** див. *кобець* (ЛьВ, ПЕТ) = ‘малий яструб’, пор. *рябець* **шуліка**, *рябець* **рябчик** [14, 8, 920]; **кобузь** – Halbweihe; falco ruyarg. Lin. (ЛьВ, ПЕТ) = ‘лунь лучний’, пор. діал. *кобуз* ‘підсоколик, чеглик, Falco subbuteo’ [6, 2, 478]; проте в етимологічному словнику вміщено теж діалектну форму *кебуз*, яка має значення таке, як подається в *Ідіотиконі* ‘луговий лунь, Circus ruyargus’; **кропивник** – птиця, zięba; Fink (СЯЮ) = ‘зяблик’, пор. *кропивник* ‘кропив’янка’ [14 4, 366], діал. *кропивник* ‘волове очко, Troglodytes troglodytes L.’, діал. ‘лісова завирушка, Prunella modularis L.’; славка, Sylvia Skor.’ [6, 3, 104]; **кулі́къ** – kulik (СЯЮ); **кулі́къ** – (kulik); Möwe; Iarus Lin. (ЛьВ, ПЕТ) = ‘мартин’, пор. *кулі́къ* ‘Невеликий болотяний птах з довгими ногами та довгим дзьобом’ [14., 4, 390]. Більше конкретних значень приписується цій формі в етимологічному словникові ‘представник ряду куликів, Limicolae’, діал. значення ‘середній кроншнеп, Numenius phaeopus L.’; *травник, Trinia totanus L.*; *вальдшнеп, Scolopax rusticola L.*’ [6, 3, 132-133]; **с/нека** – Brachvogel; scolopax arquat. Lin. (ЛьВ, ПЕТ) = ‘кульон великий’, пор. діал. *сівка* ‘Pluvialis Briss’, Charadrius pluvialis’, тобто ‘сивка’ [6, 5, 224]; **хорост/һль** – (chrósciel); Wachtelkönig; ralus rex Lin. (ЛьВ, ПЕТ) = ‘деркач’, пор. діал. *хоростіль* ‘пастух або вівчар, Rallus aquaticus’ [6, 6, 203]; *хоростіль* ‘Wasserralle, Rallus aquaticus’ [7, 2, 1044]; див. теж **коростель** (ЛьВ, ПЕТ) і **хоростель** (СЯЮ); **попокъ** – (gil); Rothkeichen; tubecula (ЛьВ, ПЕТ) = ‘вільшанка’ (значення німецької і латинської форм, польська назва *gil* має значення ‘снігур’, пор. *попок* ‘Lusciola tithys’, ‘Mönchmeise, Pagus palustris’, тобто ‘горихвістка чорна’ або ‘гаїчка болотяна’ [7, 2, 705];

курочка – 1. Hehne, 2. Wasserschnepe (СЯЮ) = ‘1 курка, 2 баранець’; друге подане І. Вагилевичем значення не фіксується в інших джерелах, пор. *курочка* [14, 4, 412].

Назви птахів – лексеми нефіксовані у використаних джерелах:

гея fem. – (sęp); Geier; vultur (ЛьВ, ПЕТ) = ‘стервятник’, пор. діал. *гея* ‘яструб курятник, шуліка’, Astur palumbarius’; запозичення з угорської (*héja* ‘яструб, шуліка’) [6, 1, 511]; **дрáхва** * – Trappe, Haselhuhn (ЛьВ); otis tarda Lin. (ЛьВ, ПЕТ) = ‘дрохва’; в *Ідіотиконі* формі *дрáхва*, крім еквівалентів, що мають значення таке, як укр. літ. *дрохва*, відповідає теж німецька форма *Haselhuhn* ‘орябок’; **дремел/юкъ** – (drzemlik); Lerchenfalle; falco subbut Lin. (ЛьВ, ПЕТ); назва зумовлена нічним способом життя птахів, пор. *дрімлюга* ‘сплюшка, Caprimulgus europaeus L.’, діал. *дрімлюх, дрімлюх, дремлюга* ‘т.с.’ [6, 2, 130]; *дрімни/уч* ‘rodzaj ptaka’ [8, 47]; **жаврань** див. *воронь* (ЛьВ, ПЕТ) і *цавран* – на Підгір. (СЯЮ), пор. *джаволіти, джаворіти* ‘галасувати’, *джавра* ‘криклива і галаслива жінка’ (рум. *javră*) [12, 1, 209], пор. теж серб. і хорв. *gavran*; **лелі́тъ** * (ЛьВ) – (lelek); aluco (ЛьВ, ПЕТ); польська назва подається в словнику не як пояснення, а як подібна за формою назва з іншим значенням, пор. діал. *леляк, леляк* ‘дрімлюга’. За етимологічним словником, походження назв пов’язується з **lelěti, *lelějati* ‘хитатися, коливатися’. Назви зумовлені нерівним, переривчастим характером польоту тварин [6, 3, 217]; **кліонзь** voj. – (dzwoniec); Hänfling; fringilla

1 Ремарка, яка вказує, що це лексема характерна волинським говіркам.

linar. Lin. (ЛьВ, ПЕТ); **красоворонь** – Mandelkrähe; coracius garrula Lin. (ЛьВ, ПЕТ); **кукавка** * див. *зазуля* ЛьВ, ПЕТ, пор. поль. *kukulka* ‘золуля’ і *kukawka* ‘птах з родини зозулевих’; **курд/ль** voj. – Feldterche; alauda arvensis Lin. (ЛьВ, ПЕТ), пор. діал. *кудрай* ‘горобець’ з неясною етимологією [6, 3, 124], *чукурділь* ‘жайворонок лісовий’, ‘чубатий жайворонок’ *чукурлій* [6, 6, 352]; **пустулька** – falco (ЛьВ, ПЕТ), пор. поль. *pustułka*; **татарва** – cietrzew (СЯЮ); ймовірно, виникнення такої форми є результатом асоціації назви *тетера* з формою *татарва*; **чечуха** – gat. ptac. (СЯЮ); **чечуха** – (szczotka); Haubenmeise; parus. (ЛьВ, ПЕТ), пор. споріднені назви *чечит*, *чечітка* ‘Fringilla linaria L. (Carduelis flammea)’, що є звуконаслідувальними утвореннями від вигуку *че-че, чет-чет* [6, 6, 315].

Ймовірно, назвою птаха є теж форма **чорнозьобець** – без пояснення (СЯЮ), пор. *чорнозобчик* ‘Calidris alpina L.’ – назва, що подається як синонім діал. *куличок* [6, 3, 133]. У *Словнику язика южно-руського* автор вмістив без пояснення також складену форму **чворана ворона**, яка не фіксується у використаних джерелах. Щоб спростити класифікацію, до цієї групи ми зарахували форми, які мають спільний корінь з назвами інших видів птахів або є фонетичними варіантами форм, фіксованих деінде з іншим значенням.

Серед назв домашніх тварин помічаємо лексичну реалізацію опозицій ‘самець’ : ‘самця’ – *пхвень*, *курпй*, *пштухъ* : *курка*; *гусакъ* : *гуска*; *качка*, *утка* : *селезень*; *пава* : *павичь*. Кілька назв, які вказують на опозицію ‘доросла особина’ : ‘мал’я’ може стосуватися домашніх і диких птахів: *потя*, *пискле*, *ц/ыпля*, *цапля*, *цапле*, *потка*. Поодинокими формами репрезентовані експресивні найменування: *голубець*, *курочка*, *павонька*.

Назви птахів, уміщені в словниках І. Вагилевича, утворюють синонімічні ряди: *бугай* : *гупало*; *горобець* : *воробець* : *воробель*; *ворон* : *кряк* : *жаврань* : *жавран* : *галич*; *ворона* : *ворон* : *галичь*; *галка* : *гава*; *журавель* : *жоравель*; *зозуля* : *зазуля* : *зазуле* : *зезица* : *кукавка*; *иволга* : *потолужник*; *каня* : *шуляк* : *шульпика* : *шульпиха*; *кіс* : *кос*; *кобець* : *рябець* (*рябець*) : *круговець* : *скрегулець*; *лебідь* : *лебедь*; *лунь* : *кречеть* : *кобузь*; *соловей* : *соловй*; *тетера* : *татарва*; *удуд* : *вудудъ*; *чапля* : *чепля*; *яструбъ* : *ястрѣбъ*; *бусько* : *боцько* : *чорногуз* : *чорногусть*; *дрофа* : *драхва*; *жаворонокъ* : *цяворонок* : *зайворонокъ* : *курдль* : *цукорлей*; *хоростль* : *хоростель* : *коростель*; *чечуха* : *чечотка*; *перепелица* : *перепелице*; *синица* : *синице*; *чернедь* : *чернядь*.

Частина наведених форм – це варіанти найменувань, найчастіше фонетичні. Поява деяких варіантних форм пов’язана з тим, що І. Вагилевич у своїх словниках користувався різними правописними принципами – в *Словарі язика южно-руського* в основному фонетичним правописом, в *Ідіотиконі* – етимологічним. У ряді випадків виникають сумніви, чи маємо справу з фонетичним варіантом (бо такі форми могли б віддзеркалювати вимову, характерну для частини південно-західних говорів), чи різниця є результатом різного написання. Такими сумнівними способами написання є: непослідовне позначення переходу [o] та [e] в [i] у новозакритому складі, напр.: *хоростль* і *хоростель*; *дрозд*, *чечотка*; використання літери *и* у формах таких, як напр.: *иволга*, *сич*, *шульпика*; послідовне записування в *Ідіотиконі* давнього [л] на місці нескладотворчого [у], напр.: *жолна*; написання твердого приголосного [ц] на кінці слова (в *Ідіотиконі* послідовне, в *Словарі язика южно-руського* – ні), напр.: *баранець*, *рябець* і *рябець*, а також написання твердої основи в суфіксі –*ица*, напр.: *горлиця*, *ирица*, *ластовица*, *перепелица*. Характерні фонетичні явища, які помічаються в лексичному матеріалі, зібраному І. Вагилевичем, і є причиною появи фонетичних варіантів в аналізованому матеріалі, або відрізняють уміщені в реєстрах І. Вагилевича діалектні форми від літературних, це: поява голосного [e] на місці первинного [a] після м’якого приголосного звука, а також після шиплячих, напр.: *чернедь* і *чернядь*, *чапля* і *чепля*, *перепелице*, *птице*, *синице*; чергування [o]:[a], напр.: *драхва* і *дрофа*, *круговець*; чергування [o]:[u], напр.: *жоравель*; перехід [л] в нескладотворчий [у] в *Словарі язика южно-руського*, напр.: *ореу*; наявність фрикативного [дж], напр.: *цяворонок*, *цукорлей*; наявність протетичних голосних, напр.: *орябок*; вживання протетичних приголосних, напр.: *воробець* і *горобець*; *вудудъ* і *удудъ*; чергування твердих і м’яких приголосних: *кряк*, *ремезь*, *щигол*; чергування [к]:[х], напр.: *омелюк*, *шульпика* і *шульпиха*, *хоростель* і *коростель*; чергування [г] і [г’], напр.: *гава*, чергування [хв]:[ф] *драхва* і *дрофа*.

І. Вагилевич вмістив у використаних словниках 148 реєстрових слів, які називають птахів (не рахуємо окремо орфографічних варіантів, таких як напр.: *орябок* і *орябокъ*, *сич* і *сыч* та форм з іншим наголосом). В аналізованому матеріалі найбільше назв диких птиць, що живуть на території України. Крім таких назв, словники містять найменування домаш-

ніх тварин, які віддзеркалюють опозицію за статтю та віком тварин, а також гіпероніми і гіпоніми назв птахів.

Серед вищенаведених форм: 53 сучасні нормативні назви, 37 діалектних назв, 25 нефіксованих варіантів, найчастіше фонетичних, форм уміщених в інших словниках, 17 форм записаних у використаних реєстрах з іншим значенням, 16 одиниць, яких ми не знайшли у використаних для аналізу лексикографічних роботах. Така кількість різних форм і нових значень дозволяє назвати І. Вагилевича одним з перших лексикографів, які зафіксували в своїх працях багатий лексичний матеріал, що описує українську фауну. Нефіксовані одиниці, омоніми і варіанти форм, які були записані в інших джерелах суттєво збагачують наше знання про український діалектний словник та українську лексику в діахронному аспекті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вагилевич. *Idyotykon*, Відділ рукописів бібліотеки РАН у Санкт-Петербурзі [собр. А. С. Петрушевича, № 22 – 23];
2. Вагилевич. *Idyotykon*, Відділ рукописів бібліотеки УАН ім. В. Стефаника у Львові [Ваг. 55. п. 16];
3. Вагилевич. *Словарь языка южно-русского*, Відділ рукописів бібліотеки РАН у Санкт-Петербурзі [собр. А.С. Петрушевича, № 22 – 23];
4. Вікіпедія. Вільна енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org> (дата звернення: 30.10.2014)
5. Грінченко Б. (ред.). *Словарь української мови / Збір. ред. журн. „Кіевская старина“; Упорядк. з додатком власного м-лу Б. Грінченко, Т. 1-4.* — Київ, 1996-1998.
6. *Етимологічний словник української мови, Т. 1-6.* — Київ, 1982-2012.
7. Желеховский Е., Недільский С. *Малорусско-німецкий словарь, Т. 1-2* — Львів, 1886.
8. Janów J. *Słownik huculski, opracował i przygotował do druku J. Rieger.* — Kraków, 2001.
9. Лученко В. *Тлумачний словник українських прізвищ* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://luchenko.com/index.php?option=com_content&task=view&id=506&Itemid=74 (дата звернення: 30.10.2014)
10. Маркевич О., Татарко К. *Русско-украинско-латинский зоологический словарь, Терминология и номенклатура.* — Киев, 1983. – Режим доступу: <http://rusfolder.com/15005044> (дата звернення: 30.10.2014)
11. Німчук В. *Давньоруська спадщина в лексичі української мови.* – Київ, 1992. Посилання за електронним ресурсом. – Режим доступу: http://shpuvolyn.com.ua/chleny/grebenyuk/grebenyuk_publ_surzik.html (дата звернення: 30.10.2014)
12. Онишкевич М. *Словник бойківських говірок, Т.1-2.* — Київ, 1984.
13. *Русинський словничок (тестовий режим)* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://slovník.holosy.sk/index.php?verzia=2&page=1&slovko=%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D1%8C> (дата звернення: 30.10.2014)
14. *Словник української мови, Т. I-XI.* — Київ, 1970-1980.
15. Фесенко Г., Бокотей А. *Анотований список українських наукових назв птахів фауни України.* — Київ-Львів, 2007. – Режим доступу: http://pryroda.in.ua/fesenko/files/2011/01/Ready-1-112_new_third_ed.pdf (дата звернення: 30.10.2014)
16. *Червона книга України* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://redbook-ua.org/item/tetrastes-bonasia-linnaeus/> (дата звернення: 30.10.2014)

РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ УСНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ПУБЛІЧНИХ СЛУЖБОВЦІВ

Тетяна Борова

доктор педагогічних наук, професор,
кафедра іноземних мов, Харківський національний економічний університет ім.
Семена Кузнеця (УКРАЇНА), 61166, м. Харків, пр. Леніна, 9-А, borovat71@mail.ru

Геннадій Бородай

кандидат фізико-математичних наук, доцент, кафедра вищої математики
Українська державна академія залізничного транспорту
(УКРАЇНА), 61050, м. Харків, м-н Фейербаха, 7, genboroday@ukr.net
UDC: 80-351

ABSTRACT

Tetyana Borova. Gennadiy Boroday. Public Officials' Professional Oral Communication Development.

The article focuses on ways of professional oral communication development of public officials. The presented theoretical generalization is based on the analysis of communication theory foundations to select elements of communication. Basic means of communication were determined. The definition of communication is provided, too. The role of verbal and non-verbal communication components, making it effective, was emphasized. The article also discusses communicative strategies to develop public officials' professional oral communicative competence, immediacy among them. It is underlined that dialogue is the primary means of building partner relations between communicative act agents to achieve a certain common goal (or a mutually beneficial goal). The article also highlights the given questionnaire, estimating public officials' immediacy behaviour formation level, the results of which have revealed verbal and non-verbal components central to forming the necessary oral communication proficiency. The discussed verbal and non-verbal immediacy features were singled out taking into account their affecting public officials' oral communication behaviour. Some special author's estimation procedure of the data statistical processing was introduced. The above procedure helps determine the level of public officials' verbal and non-verbal communication proficiency formation, update their professional skills, enhancing their work satisfaction and the desire to upgrade one's oral proficiency to fruitfully operate at the workplace. Thus, the developing public officials' professional oral communicative proficiency as well as the in-process communicative flexibility ensure their ability to quickly meet the changing requirements and tasks that emerge now.

Keywords: public officials, professional oral communication, verbal and non-verbal communication, immediacy behaviour.

У статті увагу сконцентровано на формуванні професійної усної комунікації публічних службовців. Теоретичне узагальнення здійснено на аналізі засад теорії мовної комунікації щодо виокремлення складових комунікації. Досліджено засоби комунікації. Виокремлено основні компоненти вербальної та невербальної комунікації. Розглянуто визначення комунікації. Схарактеризовано ознаки ефективної комунікації. Визначено стратегії формування мовної комунікації, серед них імедіативність. Наголошено на пріоритетності діалогу та партнерських стосунків між суб'єктами комунікативного акту з метою досягнення певної мети. У статті також обговорюються результати анкетування публічних службовців для оцінки рівня сформованості їх імедіативної поведінки. Виділено найбільш вагомні вербальні та не-

вербальні елементи, які впливають на формування професійної усної комунікації публічних службовців. Представлено авторську методику статистичної обробки даних. Ця методика дозволяє визначити ступінь сформованості рівня вербальної та невербальної комунікації публічних службовців, дає змогу підвищити рівень їх професійних вмінь, сприяє отриманню задоволення від роботи та підвищує бажання вдосконалювати професійну майстерність і плідно працювати на робочому місці. У такий спосіб відбувається формування професійної усної комунікації публічних службовців, що сприяє розвитку гнучкості у роботі, завдяки якій вони мають змогу швидко реагувати на зміну вимог та завдань, що нині постають перед ними.

Ключові слова: публічні службовці, професійна усна комунікація, вербальна та невербальна комунікація, імедіативна (відкрита) поведінка.

Виникнення та розвиток якісно нового типу комунікативних структур і процесів, проникнення комунікацій в усі сфери життєдіяльності суспільства потребує постійного та глибокого переосмислення комунікативної природи соціально-управлінської реальності, місця та ролі комунікацій та їх основних складових в органах державної влади. Науковцями активно досліджуються проблеми професійного розвитку, підготовки, перепідготовки та підвищення кваліфікації публічних службовців, посадових осіб місцевого самоврядування, керівників державних підприємств, установ та організацій (О. Амосов, Н. Гавкалова, Л. Гордієнко, А. Дегтяр, В. Луговий, А. Мельник, І. Надольний, О. Оболенський, А. Пойченко, О. Якубовський та ін.). Особлива увага приділяється питанням реформування системи підготовки керівних кадрів (Н. Гавкалова, В. Луговий, В. Романов, О. Цокур, Ю. Шаров, О. Якубовський та ін.), визначенню та діагностиці професійно важливих якостей особистості (А. Ананьєв, В. Семиченко та ін.), аналізу навчальних потреб державних службовців і моніторингу якості освіти (О. Локшина, О. Мельников, Л. Меншиков та ін.).

Підготовка публічних службовців до професійної комунікації у форматі усного мовлення не була предметом спеціального наукового дослідження, лише певні аспекти зазначеної проблеми вивчалися дослідниками, зокрема теорія комунікативної діяльності державних службовців (Г. Почепцов, Ф. Шаров та ін.), мовні засоби конструювання іміджу співробітників органів публічної влади (М. Нинюк, М. Оганісян, С. Серьогін та ін.), професійне навчання публічних службовців іншомовній комунікації (Т. Колбіна, В. Шур, П. Редін та ін.). Теоретичні основи комунікативістики (комунікології) були закладені дослідженнями Н. Вінера, У. Уївера, а також філософськими працями Д. Белла, Г. Блумера, Дж. Гелбрейта, Т. Парсонса, Ф. де Соссюра, А. Тоффлера, Р. Якобсона та ін. Активні розробки щодо різних складових комунікацій ведуть учені: О. Зернецька, Ю. Ганжуров, С. Квіт, Г. Почепцов, В. Різун, О. Холод та інші фахівці. Позитивний вплив імедіативності (відкритості) на комунікацію досліджується багатьма західними науковцями такими як Дж. Макроскі, А. Мейрабіаном, Дж. Андерсенном, Дж. Горхем та деякими іншими. Проте вітчизняна наука приділяє недостатньо уваги цій важливій стратегії підвищення ефективності комунікації. Дослідження імедіативної поведінки працівників широко представлено, наприклад, у зарубіжній педагогіці й соціальній психології: існує цілий ряд робіт, що висвітлюють взаємозв'язок імедіативності викладача й студента. Слід зауважити, що в Україні праці, які аналізують вербальну й невербальну імедіативну поведінку в різних соціо-комунікативних ситуаціях, нині малочислені, а такі, у яких був би поданий статистичний аналіз результатів анкетування щодо оцінювання імедіативної поведінки публічних службовців зовсім відсутні. Усі ці фактори зумовлюють актуальність дослідження імедіативності серед публічних службовців. Таким чином, актуальність проблеми, невирішеність питань щодо шляхів професійного розвитку публічних службовців, недостатня кількість наукових досліджень щодо сучасних засобів формування комунікативної компетентності публічних службовців вобумовили актуальність дослідження, результати якого висвітлені у статті.

Метою статті є обґрунтування вибору шляхів формування професійної усної комунікації у публічних службовців. Завдання: проаналізувати основні теорії комунікації щодо виокремлення складових комунікації. Схарактеризувати ознаки ефективної комунікації. Показати шляхи формування ефективної усної комунікації публічних службовців.

Для досягнення мети та отримання об'єктивної інформації з обраної проблеми використувався комплекс методів дослідження, що взаємодоповнюють один одного, а саме: проблемно-цільовий, логіко-системний і структурно-функціональний аналіз філологічної,

психолого-педагогічної, економічної літератури, що забезпечило розгляд загальних теоретичних питань з проблеми дослідження. Методи статистичної обробки даних застосовувалися для виявлення ступеню прояву вербальної та невербальної комунікації публічних службовців.

На сучасному етапі розвитку демократичного суспільства в Україні, його спрямування до європейської спільноти кардинально змінюється політика у сфері державної служби. Пріоритетними стають питання професіоналізації державної служби й формування професійної мобільності публічних службовців, що вимагає підвищення вимог до їх комунікативної діяльності як чинника встановлення зв'язків між державою та інституціями суспільства, між органами державної влади й населенням. З огляду на це імідж органів державної влади безпосередньо залежатиме від професійної спроможності публічних службовців до професійно-комунікативної діяльності, що проявляється як при вирішенні стратегічних питань, так і при безпосередньому контакті зі споживачами адміністративних послуг – під час прийому громадян в органах публічної влади, ведення переговорів, виступів, участі в дискусіях тощо.

З метою детального огляду основ комунікації розглянемо теоретичні аспекти комунікативного процесу, зокрема теорію мовної комунікації.

Теорія мовної комунікації спрямована на вивчення вербального спілкування: його форм, функцій, ситуативної й соціокультурної зумовленості. Мовну комунікацію розглядають на лінгвістичних, когнітивних, соціальних і культурних засадах з урахуванням контексту. Однак галузь соціально-наукового знання, що досліджує вербальну комунікацію, дотепер не має однозначної назви як у вітчизняному, так і пострадянському мовознавстві. Її номінативна парадигма охоплює «комунікативістику», «комунікалогію», «комунікативні дисципліни», «комунікативну лінгвістику», «теорію і практику комунікації». На теренах західної Європи ця галузь існує як «теорія мовної комунікації», зосереджуючись на аналізі мовного спілкування. Відомий учений Г. Почепцов умовно поділив науки, які займаються дослідженням комунікації, на п'ять напрямів: традиційний, загальнотеоретичний, прикладний, філологічний, а також психологічний і соціологічний. Дослідник зазначає, що комунікація – це обмін значеннями або інформацією між індивідами (від джерела (адресанта) до одержувача (адресата)) засобами спільної системи символів або коду. Код охоплює сукупність сигналів, що передають, як правило, одним засобом або каналом [6].

На думку вчених, у ході спілкування між адресатом та адресантом формуються певні комунікативні зв'язки [3; 6]. Так Г. Ельнікова відносить установаження комунікативних зв'язків до основних функцій управління. Основним, системотворчим фактором процесу управління треба визнати спілкування безпосередньо взаємодіючих ієрархічних структур (як форму соціальної комунікації) [1]. Це спілкування має бути функціональним, поєднаним наскрізною метою і сутнісно відповідати соціальній взаємодії, яка забезпечує узгодження різноспрямованих цілей і вироблення спільної мети. Доведено, що ієрархічна структура комунікації є більш результативною у відкритих системах, тому що передбачає зміну та взаємозаміну ролей комунікантів, що побудовані на діалозі та партнерських стосунках з метою досягнення певної мети [1].

Загально визначено, що основним засобом комунікації є мова (вербальна, словесна), яка забезпечує обмін інформацією між індивідами, індивідом та суспільством, групами індивідів, навіть авто комунікацію – комунікацію людини із собою. Слід зазначити, що у людській взаємодії активно використовують і невербальну комунікацію. Найвичерпніший перелік кодів невербальної комунікації охоплює: 1) кінесіку – код жестів і рухів; 2) фізіономіку – зовнішність; 3) голосові ефекти – сміх, покашлювання, вигуки тощо; 4) проксеміку – сприйняття та використання простору як комунікації; 5) такесіку – сприймання та застосування дотику як комунікації; 6) хронеміку – сприйняття, використання і структурування часу як комунікації; 7) об'єкти і атрибути навколишнього середовища, які впливають на зміст мовленнєвої комунікації або визначають певною мірою соціальну поведінку мовця.

Вербальний та невербальний компоненти – невід'ємні складові процесу комунікації, причому в процесі усної комунікації між співрозмовниками віч-на-віч вербальна (словесна) частина виражає лише 35% змісту повідомлення, 65% кодують невербальні засоби [6].

Отже, комунікація являє собою «різновид інтенційного (свідомого) надання інформації під час взаємодії (діяльності) принаймні двох суб'єктів за допомогою спеціально ство-

рених для цього або сформованих історично семіотичних засобів (знаків і правил їхнього комбінування)» [3, с. 31]. Комунікація виконує ряд функцій на особистісному і на соціальному рівні, тобто вона слугує засобом передачі інформації, ідей, емоцій, ставлення людей один до одного. У комунікації створюються і підтримуються соціальні ролі в межах різних соціальних контекстів.

Комунікація вважається ефективною, якщо в її процесі учасники досягли спільних комунікативних цілей. Останні підрозділяються на стратегічні/глобальні, які формують вершину епізоду мети, і підпорядковані їм тактичні/локальні цілі, що співвідносяться з окремими етапами, з певними відрізками всієї комунікації [6].

Ефективна комунікація базується на виборі оптимальних комунікативних стратегій, що розглядаються як ланцюг рішень учасника, комунікативних виборів мовних дій і мовних засобів [5]. Інший підхід співвідносить стратегії з реалізацією ряду цілей у структурі спілкування [5]. Однак, на наш погляд, ці два підходи не виключають один одного, а доповнюють, тому що разом вони більш повно розкривають природу комунікації. Стратегія має і когнітивну площину, тобто може бути розглянута як когнітивний процес, у якому комунікант співвідносить свою комунікативну мету з конкретним мовним висловом [8]. Услід за А. Романовим комунікативну стратегію визначено як «тип поведінки одного з партнерів у ситуації діалогічного спілкування, що обумовлений і співвідноситься з планом досягнення глобальних і локальних комунікативних цілей у межах типового сценарію функціонально-семантичної репрезентації інтерактивного типу» [7, с. 103]. За функцією Дж. Юл та І. Тарон виділяють такі групи стратегій: стратегії балансування комунікації, стратегії зміни форми, і інтерактивні стратегії [11]. За засобом реалізації комунікативні стратегії підрозділяються на вербальні і невербальні [11].

Як слушно зауважує М. Каган, комунікації поділяються за типом стосунків між її агентами. У такому випадку розрізняють комунікацію міжособистісну, публічну і масову [4, с. 237].

Залежно від збалансованості, активності кожного з суб'єктів комунікативного акту умовно можна виділити два типи. Перший тип, незбалансований, передбачає домінування одного з комунікантів. Другий тип – збалансований діалог, коли взаєморозуміння між учасниками взаємодії забезпечується процесом взаємоінтерпретування. Діалог, як жоден інший тип мовлення, дозволяє побачити процес його народження та сприйняття, тому що момент планування мовлення та момент висловлювання в діалозі максимально наближені один до одного. Створення наукової соціокультурної концепції діалогічних відносин належить М. Бахтіну, який вважав, що істина не народжується та не знаходиться у голові окремої людини, вона народжується саме між людьми, які спільно відкривають істину у процесі їх діалогу [2, с. 256]. Саме діалог як особливий рівень комунікативного процесу відповідає потребам людини у глибокому особистісному контакті. Саме у бесіді, діалозі створюються умови для взаємодії розуміючих свідомостей, тому що діалог розширює межі пізнавального за рахунок обміну не тільки інформацією, але й оцінками та гіпотезами. Отже, діалог завжди лежить у контексті особистісних цілей та інтересів його агентів, що робить їх взаємодію більш природною та продуктивною. У цьому контексті вирішальне значення для організації академічної/публічної взаємодії учасників комунікаційного процесу має їх імедіативна поведінка. Так, цікавою є концепція американського вченого А. Мейрабіана [10], який очолив групу дослідників, що звернула увагу на важливість впливу голосового фактора, виразу обличчя, міміки, жестів, застосування пауз та мовчання (невербальних засобів комунікації) у взаємодії викладача та студентів. Дослідник А. Мейрабан зауважує, що саме імедіативна поведінка підвищує взаємну сенсорну стимуляцію комунікантів, унаслідок чого люди тягнуться до осіб та речей, що їм до вподоби, до тих, кого вони високо оцінюють і кому / чому віддають перевагу [10]. Учений провів низку теоретичних та експериментальних досліджень з метою проаналізувати вагомість вербальних та невербальних засобів комунікації у процесі навчання як елементів підвищення ефективності взаємодії його агентів. Результати його дослідження свідчать, що голосовий фактор та мова тіла суттєво переважають вербальний компонент комунікації та мають вирішальне значення для формування емоційного ставлення учасників комунікативного акту один до одного. Визначення поняття імедіативності, надане А. Мейрабіаном, вказує на те, що саме поведінка – вербальна й невербальна – з боку обох комунікантів робить атмосферу в діалозі більш дружньою, поліпшує емоційний стан тих, хто спілкується [10].

Імедіативність (відкритість) відіграє істотну роль і в роботі публічного службовця, оскільки, вони повинні оперувати такими елементами комунікації: уміння встановити клімат довіри, емпатія, уміння сприймати доводи співрозмовника, бути здатними ставити питання, чітко формулювати ідеї, дотримуватися конфіденційності й стимулювати самомотивацію. Доцільно розглянути імедіативність серед публічних службовців, а саме: створення мікроклімату в процесі роботи, сприйняття (навколишнього середовища), постановка запитань (на робочому місці), чітке формулювання ідей (формування вмінь висловлювати свої думки), стимулювання самомотивації (формування усвідомлення того, що зроблено).

З метою виокремлення факторів, які впливають на підвищення ефективності усної комунікації серед публічних службовців було проведено анкетування з виявлення у них елементів імедіативної поведінки. Предметом дослідження були особливості імедіативної – вербальної і невербальної – поведінки публічних службовців за допомогою запропонованого тестового формату. Подібне дослідження доцільне й вчасне, оскільки дає змогу простежити та об'єктивно довести, які саме елементи імедіативної поведінки публічних службовців є найбільш вагомими з погляду організації роботи й професійного розвитку.

Публічні службовці є особи, на яких покладається безпосереднє виконання функцій держави на відповідній території, у конкретній галузі державного управління. Нині виникає нагальна потреба у формуванні компетентного корпусу публічних службовців у контексті підвищення якості публічної влади та її впливу на соціальні процеси в країні.

З огляду на зазначене вище, були проаналізовані особливості імедіативної – вербальної і невербальної – поведінки публічних службовців (91 респондент) за допомогою запропонованого тестового формату [9]. Статистичну обробку даних здійснено Г. Бородаєм за його методикою.

Результати анкети вимірювання якостей невербальної комунікації проаналізовано за десятьма запитаннями та вербальної – за дев'ятнадцятьма.

Початкова таблиця 1 містить двадцять дев'ять рядків та дев'яносто один стовпчик, де 29 – кількість запитань анкети, 91 – кількість публічних службовців, які брали участь в анкетуванні. (3 них – 46 слухачів магістратури з державної служби другого курсу, 45 – першого курсу навчання у Харківському національному економічному університеті ім. Семе́на Кузнеця. Усі слухачі працюють на державній службі і навчаються в магістратурі).

Кожний рядок таблиці (Табл.1) є вибіркою випадкових величин – суб'єктивних оцінок якості публічного службовця відповідно до певного питання анкети.

Таблиця 1

Фрагмент таблиці зведених результатів опитування щодо імедіативної поведінки публічних службовців

Слухач № запитання	1	2	3		90	91	Сума оцінок	m_i
1	3	3	2		3	2	$\sum = 42 \cdot 3 + 26 \cdot 2 + 16 \cdot 1 + 7 \cdot 0 = 194$	$m_1 = 2.1$
2	2	0	3		1	0	$\sum = 10 \cdot 3 + 30 \cdot 2 + 32 \cdot 1 + 19 \cdot 0 = 122$	$m_2 = 1.3$
...								
29	4	3	3		3	3	$\sum = 258 \cdot 4 + 58 \cdot 3 + 7 \cdot 2 + 1 \cdot 1 = 291$	$m_{29} = 3.2$

Як видно з таблиці 1, оцінки варіюють від 0 до 4, тому об'єктивною оцінкою є середня з рядка:

$$m_i = \frac{1}{n} \sum_{i=0}^4 n_i \cdot x_i \quad (1)$$

де n_i – кількість чисел x_i , $x_4 = 4$, $x_3 = 3$, $x_2 = 2$, $x_1 = 1$, $x_0 = 0$, $n=45$ для першого курсу, $n=46$ – для другого.

Наприклад, для третього запитання анкети: «Чи дивиться публічний службовець на співрозмовника у ході бесіди» для слухачів другого курсу є

$$m_3 = \frac{1}{46} (20 \cdot 4 + 23 \cdot 3 + 1 \cdot 2 + 1 \cdot 1 + 1 \cdot 0) = \frac{152}{46} = 3.3$$

Тут $n_4 = 20$ тобто 20 слухачів поставили за це запитання оцінку 4, $n_3 = 23$, $n_2 = 1$, $n_1 = 1$, $n_0 = 1$. Результати обчислення середніх m_i – у останньому стовпчику таблиці 1. Числа m_i – це рейтинги кожного з 29 питань, рейтинги з імедіативної поведінки публічних службовців.

Зробимо аналіз та висновки за результатами обчислювання цих рейтингів.

Розглянемо спочатку аналіз характеристик невербальної комунікації. Найбільш рейтинговою є риса 3: «Чи дивиться публічний службовець на співрозмовника у ході бесіди» для неї $m_3 = 3.3$ (3.1). Наступна риса «Доброзичливо веде бесіду з усмішкою на обличчі»: $m_4 = 3.0$ (2.8). 3-я за рейтингом риса $m_{10} = 2.4$ (2.5) «Використовує варіації тону голосу у ході розмови». Наступні 4-та та 5-та характеристики, числові значення m_i для яких більше 2 це $m_9 = 2.1$ (2.1): «Посміхається не всім у ході розмови», та $m_{10} = 2.1$ (2) «Використовує жести у ході розмови».

Найменш сформовані риси у публічних службовців – це 7-ма: $m_7 = 0.9$ (0.98). – «Не дивляться на співрозмовника у ході бесіди»; 2- га – $m_2 = 1.4$ (1.4) «Веде бесіду монотонно, незацікавлено». Шоста $m_6 = 1.5$ (1.5) «Рухається у ході розмови»; 5-а «Має напружений стан у ході розмови» $m_5 = 1.3$ (1.9). та восьма «Має розслаблений вигляд у ході розмови». Ці риси характеризують не зовсім ввічливе ставлення до відвідувача, до своїх обов'язків та є негативними. За результатами анкетування видно які риси необхідно удосконалити публічному службовцю для більш ефективної невербальної комунікації.

Важливим також є для публічного службовця безпосередня вербальна комунікація на робочому місці. Розглянемо аналіз характеристик вербальної комунікації. Найвищий рейтинг має риса №19 «До нього звертаються по імені та по-батькові»: $m_{19} = 6.2$ (2.9, 3.3). Зауважимо, що ця риса характеризує не якість (рейтинг) публічного службовця, а загальну атмосферу у відповідній державній установі, та цей фактор є не менш важливим для державного службовця, ніж рівень професіоналізму працівників. Друга за рейтингом риса – «Звертається до всіх по імені і по-батькові»: $m_5 = 6$ (3, 3). Третя за рейтингом $m_6 = 5.5$ (2.8, 2.7) «Звертається до Вас по імені і по-батькові».

Найнижчий рейтинг мають запитання «Ставить запитання, які мають специфічні відповіді» та «Запрошує Вас телефонувати або звертатися поза робочим часом» $m_5 = 3.05$ (1.65, 1.4).

Як бачимо, такий підхід виявляє шляхи подальшого розвитку професійно-мовленнєвої комунікації публічних службовців.

Отже, сукупні результати статистичної обробки дають змогу об'єктивно визначати пріоритетні можливості вербальної та невербальної поведінки слухачів на робочому місці, що, в свою чергу, поліпшить мікроклімат і покращить стосунки між публічним службовцем та відвідувачем і, як наслідок – посилить умотивованість до професійного розвитку. Наявність таких даних дає можливість більш скерованої роботи публічних службовців й у подальшому – вдосконалення їх професійних вмінь, що сприятиме отриманню задоволення від роботи та підвищить бажання вдосконалювати професійну майстерність і плідно працювати на робочому місці. У такий спосіб виконується одне з головних завдань, які висунуті публічним службовцям, а саме: формування у них професійної комунікації у форматі усного мовлення, а також розвиток професійної гнучкості, завдяки якій вони мають змогу швидко реагувати на зміну вимог та завдань, що постають перед ними сьогодні.

Технології ефективного управління удосконаленням професійногорозвитку публічного службовця та оцінювання їх результатів відносно нові й потребують у подальшому більш детальних досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адаптивне управління: сутність, характеристика, моніторингові системи [текст] : кол. монографія / Г. В. Єльнікова, Т. А. Борова, Г.А.Полякова [та ін.] ; заг. Ред. Г. В. Єльнікова. – Чернівці : Технодрук, 2009. – 570 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М.Бахтин. – М.: Политиздат, 1986. – 256 с.
3. Донец П. Н. Основы общей теории межкультурной коммуникации. / П. Н. Донец. – Харьков: Штрих, 2001. – 104 с.
4. Каган М. С. Мир общения: проблема межсубъектных отношений / М. С. Каган. – М.: Политиздат, 1988. – 319 с.
5. Макаров М. Основы теории дискурса / М. Макаров. – М.: ИТДГКГНОЗИС, 2003. – 277 с.
6. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. / Г. Г. Почепцов. – М.: «РЕФЛ-БУК», К.: «ВАКЛЕР», 2003. – 656 с.
7. Романов А.А. системный анализ регулятивных средств диалогического общения / А. А. Романов. – М.: Наука, 1988. – 324 с.
8. Levy D. M. Communication Goals and Strategies: Between Discourse and Syntax /D. M. Levy // int. Givon (ed.) : Syntax and Semantics – New York: Academic Press. – 1979. – vol. 12 – p. 183–210.
9. Maslova N. I. On Immediacy Patterns Variation in Different Linguocultural Communities / N.I. Maslova, Y.I. Kostygina // Вестник Харьковского государственного университета. – 2000. – № 500. – с.321–331.
10. Mehrabian A. Nonverbal Communication / A.Mehrabian.– California Los Angeles: Aldine Transaction, 2007 – 226 p.
11. Yule G. Investigating communication strategies / G.Yule, E. Tarone // G. Kasper, E. Kellerman : Communication Strategies . – London: Longman, 1997. – p. 17–31.

UKRAIŃSKIE KONSTRUKCJE Z IMIESŁOWOWYMI RÓWNOWAŻNIKAMI ZDANIA W PRZEKŁADZIE NA JĘZYK POLSKI

Joanna Patyk

lektor języka ukraińskiego
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Uniwersytet Jagielloński (POLSKA)
Al. Mickiewicza 11, 31-120 Kraków, e-mail: joanna.patyk@uj.edu.pl

ABSTRACT

Joanna Patyk. Ukrainian syntactic constructions with participle clauses in Polish translation.

The article deals with Ukrainian syntactic constructions with participle clauses (imiesłowowy równoważnik zdania) translated in Polish. The aim of this study is to compare Ukrainian constructions in Polish translation, in which syntactic constructions are another than in the original text. The article gives a detailed analysis of simple and complex sentences with participle clauses. The analysis of peculiar Polish constructions led to some interesting conclusions and observations (e.g. Ukrainian participle clauses can be replaced by different types of complex sentences or another components that are part of simple and complex sentences: adverbial+object, attributive+object).

Key words: Ukrainian syntactic constructions with participle clauses, translation.

Joanna Patyk. Українські дієприслівникові звороти в перекладі польською мовою.

Метою статті було порівняння українських дієприслівникових зворотів (imiesłowowy równoważnik zdania) у польському перекладі, в якому застосовано інші синтаксичні конструкції, ніж у оригінальному творі. Запропоновано системний опис речень (простих, складносурядних, складнопідрядних).

У висновках стверджено, що відповідниками дієприслівникових зворотів є найчастіше складнопідрядні речення, рідше складносурядні, а також дієприкметникові звороти і інші компоненти, які входять до складу простого чи складного речення (наприклад обставина + додаток, означення + додаток).

Ключові слова: українські дієприслівникові звороти, переклад.

Niniejszy artykuł jest poświęcony ukraińskim zdaniom prostym, w skład których wchodzi konstrukcja imiesłowowa, oraz tłumaczenie tych zdań na język polski.

Celem poniższych rozważań jest rozstrzygnięcie kwestii, w jaki sposób zmieniła się budowa zdania w przekładzie i czy wypowiedzenie zostało wzbogacone o kolejne zdania składowe. Ponadto podjęto próbę zidentyfikowania podobieństw i różnic pomiędzy konstrukcjami z imiesłowem, wykorzystanymi w utworach oryginalnych i przekładach.

Materiałem badawczym są przykłady zaczerpnięte z utworów współczesnego pisarza ukraińskiego Tarasa Prochaški (Inші дні Анни, Непрості – w analizie oznaczone skrótami IDA. i N.)¹ oraz ich tłumaczenia na język polski (Inne dni Anny, Niezwykli)².

1 Прохасько Т., Інші дні Анни, Київ 1998., Прохасько Т., Непрості, Івано-Франківськ 2002.

2 Prochaško T., Inne dni Anny, Wołowiec 2001., Prochaško T., Niezwykli, Wołowiec 2005.

Należy przyjąć, że imiesłowowy równoważnik zdania jest swoistym rodzajem równoważnika, którego centrum stanowi imiesłów przysłówkowy współczesny bądź uprzedni, najczęściej z wyrazami zależnymi od siebie składniowo, np. Stałem, patrząc z niepokojem na czarne chmury. Konstrukcje imiesłowowe, podobnie jak równoważniki, zastępują zdanie, ale nie występują samodzielnie. Zawsze stoją obok jakiegoś zdania lub równoważnika, łącząc się z nimi zarówno pod względem znaczeniowym, jak i syntaktycznym. Należy podkreślić, że imiesłów przysłówkowy będący formą czasownikową może oznaczać stan lub czynność, a zatem pełni on funkcję (drugorzędnego) orzeczenia lub równoważnika orzeczenia. W składni polskiej konstrukcja imiesłowowa jest zawsze jedną z części wypowiedzenia złożonego.¹

Na podstawie analizy doszliśmy do wniosku, że odpowiednikiem polskiego imiesłowowego równoważnika zdania będzie ukraiński zwrot imiesłowowy (дієприслівниковий зворот). W przypadku językoznawstwa ukraińskiego konstrukcje imiesłowowe są częścią składową zdania prostego i pełnią funkcję okolicznikową.²

Na początku przyjrzymy się przykładom zdań prostych, w których bezpośrednim odpowiednikiem ukraińskiego imiesłowu przysłówkowego współczesnego w przekładzie jest wyrażenie przyimkowe:

Якось вловити цю думку можна, зіставляючи записи у трактаті і щоденнику (IDA. 61). Złapanie tej myśli w jakiś sposób możliwe jest przez zestawienie zapisów z traktatu i dziennika (IDA. 68).

W ukraińskim zdaniu bezosobowym predykatywne centrum³ skupia się wokół orzeczenia złożonego z modalnego przysłówka можна i bezokolicznika вловити. W przekładzie pojawia się orzeczenie imienne (складений присудок) powstałe w wyniku połączenia czasownika być w odpowiedniej formie i przymiotnika możliwy. Nie mamy jednak do czynienia z konstrukcją bezosobową jak w oryginale. Widzimy również jednoskładnikowy podmiot w postaci rzeczownika złapanie, który wprowadzono jako zamiennik bezokolicznika вловити będącego jednym z komponentów złożonego orzeczenia w zdaniu ukraińskim. W tym pojedynczym wypowiedzeniu rozwinięty imiesłów przysłówkowy zastąpiono wyrażeniem przyimkowym przez zestawienie. W zaprezentowanym przykładzie pełni ono funkcję okolicznika sposobu.

Na konstrukcję z wyrażeniem przyimkowym można przekształcić też takie zdanie ukraińskie, w którym imiesłowowy równoważnik zdania spełnia inną rolę niż rola okolicznika sposobu:

Все ж він мало не спізнився до поїзда, шукаючи за ними (IDA. 73). Lecz przez te poszukiwania omal nie spóźnił się na pociąg (IDA. 84).

W podanym zdaniu ukraińskim imiesłowowy równoważnik zdania nadaje całej konstrukcji odcień okolicznikowy przyczyny. W tłumaczeniu zamiast niego wprowadzono rzeczownik odczasownikowy poszukiwania, który w połączeniu z przyimkiem przez tworzy wyrażenie przyimkowe. Pełni ono rolę okolicznika przyczyny.

Co ciekawe, w imiesłowowym równoważniku zdania ukraińskiego autor informuje o obiekcie, który został wyrażony zaimkiem osobowym ними. W przekładzie, pod wpływem rezygnacji z konstrukcji imiesłowowej, nie zamieszczono takiej informacji, gdyż wypowiedzenie nie wymagało w swojej budowie zaimka w roli określnika. Można byłoby go użyć wyłącznie wtedy, gdyby zdanie ukraińskie przekształcono na wypowiedzenie podrzędnie złożone okolicznikowe przyczyny (Omala nie spóźnił się na pociąg, szukając ich).

Wśród zgromadzonego materiału naszą uwagę zwrócił także przykład, w którym imiesłowowy równoważnik zdania pełni funkcję okolicznika czasu, rzadko odnotowywaną w naszym materiale:

1 Podracki J., Składnia polska. Książka dla nauczycieli, studentów i uczniów, Warszawa 1997, s. 151.

2 Зінкевич-Томанек Б., Граматика сучасної української мови. Морфологія. Синтаксис, Краків 2007, s. 217-219.

3 Mianem zdań z jednym predykatywnym centrum (односкладні речення) będziemy określać zdania proste, w których podstawę gramatyczną stanowi tylko jeden, główny człon (predykat), Зінкевич-Томанек Б., Граматика....., s. 212.

Аж маючи схему, він зрозумів нарешті всю топографію (IDA. 72). Dopiero podczas rysowania schematu zrozumiał nareszcie całą topografię (IDA. 82).

W podanym przykładzie ukraińskim zastosowano imiesłowowy równoważnik zdania w roli okolicznika czasu. Imiesłowowy równoważnik zdania na drodze transformacji zostaje zastąpiony w tłumaczeniu ekwiwalentem o postaci frazy przyimkowo-nominalnej PODCZAS + rzeczownik (gen) + dowolny określnik.¹ Konstrukcja pozostaje zdaniem prostym.

Chcemy także zwrócić uwagę na przykład, w którym rezygnacja z imiesłowowego równoważnika zdania wpłynęła znacząco na zmianę predykatywnego centrum zdania oraz sposób, w jaki wyrażono podmiot:

Непроті ледве врятували її, наваривши в молоці маку (N. 39). Niezwykłym ledwie udało się ją odratować gotowanym w mleku makiem (N. 53).

Imiesłowowy równoważnik zdania ukraińskiego, którego głównym komponentem jest imiesłów przysłówkowy uprzedni, pełni funkcję okolicznika sposobu.

W tłumaczeniu mamy do czynienia ze zdaniem bezosobowym, gdyż predykatywne centrum wypowiedzenia skupia się wokół czasownika w formie bezosobowej (udało się). Subjekt został wyrażony rzeczownikiem w celowniku. Imiesłów przysłówkowy zastąpiono imiesłowem przymiotnikowym biernym pełniącym rolę przydawki względem rzeczownika makiem (z kolei ten rzeczownik pełni funkcję dopełniania). Widać zatem różnicę polegającą na tym, że imiesłów przymiotnikowy w roli przydawki odnosi się do całkiem innego komponentu, niż imiesłów przysłówkowy w zdaniu oryginalnym.

Jednak nie zawsze mamy do czynienia z sytuacjami, w których imiesłów przysłówkowy miał w przekładzie swój bezpośredni odpowiednik:

Тож будь-яку будівлю вона бачила, обминаючи покриття (N. 28). Dlatego każdą konstrukcję widziała od środka pod wierzchnią warstwą (N. 38).

W podanym przykładzie ukraińskim imiesłowowy równoważnik zdania pełni funkcję okolicznika sposobu. W tłumaczeniu tego wypowiedzenia widzimy spore zmiany w obszarze leksyki. Tłumacz potraktował przekład konstrukcji imiesłowowej w sposób opisowy, a mianowicie użył określeń: od środka pod wierzchnią warstwą (widziała: w jaki sposób? od środka (okolicznik sposobu), gdzie? pod warstwą (okolicznik miejsca); warstwą jaką? wierzchnią (przydawka)). Chociaż podane określenia nie mają żadnego związku z imiesłowem przysłówkowym (ani na płaszczyźnie semantyki, ani leksyki), to jednak wiernie oddają to, co chciał przekazać autor, wprowadzając imiesłowowy równoważnik zdania.

W naszym materiale badawczym nie zabrakło także przykładów, w których ukraińskie zdanie proste z imiesłowowym równoważnikiem zdania w roli okolicznika zastąpiono wypowiedzeniem współrzędnie złożonym:

Миготіли звірі, зникаючи серед рослин (IDA. 43). Na chwilę pojawiały się zwierzęta (1) i zaraz znikały w zaroślach (2) (IDA. 49).

W podanym przykładzie ukraińskim imiesłowowy równoważnik zdania wyraża odcień funkcji okolicznikowej sposobu. W tłumaczeniu wprowadzono zdanie współrzędnie złożone łączne ze wskaźnikiem zespolenia i. Widać w nim dwa równorzędne orzeczenia w postaci czasowników o wartości czasu przeszłego. Można stwierdzić, że imiesłowowy równoważnik zdania ukraińskiego został zastąpiony drugim zdaniem składowym wypowiedzenia współrzędnie złożonego i dodatkowo wzbogacony o partykułę zaraz w roli okolicznika sposobu. Orzeczenie (znikały) w tymże zdaniu składowym powstało na bazie imiesłowu przysłówkowego (mają taką samą podstawę słowotwórczą).

Nie sposób nie wspomnieć też o zdaniach w których imiesłowowy równoważnik zdania jest konstytuowany przez orzeczenie złożone z modalnego przysłówka i bezokolicznika:

(треба було тримати їх в обох руках, поєднуючи кремінь одної з газом другої) (IDA. 80). (trzeba było obie trzymać w dłoniach (2) i łączyć gaz jednej z kamieniem drugiej)(3) (IDA. 90).

W powyższym przykładzie imiesłowowy równoważnik zdania pełni funkcję okolicznika sposobu. Pozostaje w relacji równoczesności z orzeczeniem złożonym треба було тримати. W

1 Bojałkowska K., Opis składniowy imiesłowów przysłówkowych we współczesnym języku polskim, Toruń 2010, s. 156-159.

tłumaczeniu zrezygnowano z imiesłowu, zastępując go bezokolicznikiem łączyć, który przy pomocy spójnika i wchodzi w relację równorzędności i jednoczesności z orzeczeniem trzeba było trzymać (zdanie współrzędne łączne, spójnikowe). Bezokolicznik jest centrum predykatywnym w konstrukcji składowej (3), będącej równoważnikiem zdania.

Oprócz przekształceń na zdania współrzędnie złożone warto też podkreślić, że istnieje możliwość transformacji ukraińskiego zdania prostego z konstrukcją imiesłowową na wypowiedzenie podrzędnie złożone, jeśli są do tego odpowiednie warunki:

Він пішов до кухні, чекаючи кінця аудиторії (IDA. 89). Poszedł do kuchni, by poczekać na koniec transmisji (IDA. 99).

W zdaniu ukraińskim występuje imiesłowowy równoważnik zdania pełniący funkcję okolicznika celu. Sam imiesłów wyraża chęć, pragnienie, dążenie do czegoś.

W przykładzie wykorzystano natomiast konstrukcję będącą zdaniem podrzędnie złożonym okolicznikowym celu. Część nadrzędna, której centrum predykatywne skupia się wokół tego samego czasownika, co w oryginale, łączy się ze zdaniem podrzędnym dzięki spójnikowi by. Orzeczenie wypowiedzenia celowego ma formę bezokolicznika, który zastąpił imiesłów przysłówkowy czynny użyty w zdaniu ukraińskim. S. Jodłowski uważa, że „warunkiem dopuszczenia bezokolicznika w orzeczeniu wypowiedzenia celowego nie może być sama jednakowość podmiotu; konieczna jest tu identyczność desygnatu podmiotowego z inicjatorem celu”.¹ Jak widać zasada tożsamości podmiotu zdania nadrzędnego i celowego została zachowana.

Przyjrzyjmy się zdaniu, w którym imiesłowowy równoważnik zdania pełni funkcję okolicznikową przyzwolenia i jest konstytuowany przez orzeczenie złożone z zaprzeczonego czasownika modalnego i bezokolicznika:

Не можеш позбутися переживання чиеїсь тонкості на пальцях, навіть протискаючи їх один до одного зі всієї сили (IDA. 32). Nie możesz pozbyć się odczuwania czyjejś delikatności, nawet wtedy, gdy ściskasz palec z całej siły (IDA. 38).

W tłumaczeniu, zamiast konstrukcji imiesłowowej, pojawia się zdanie podrzędnie złożone okolicznikowe przyzwolenia. Zostaje wprowadzony wskaźnik zespolenia w postaci zaimka względnego nawet wtedy, gdy oraz czasownik w formie osobowej pełniący funkcję orzeczenia zdania podrzędnego. Jednak nie można stwierdzić, że wypowiedzenie podrzędne wiernie przekazuje treść wyrażoną w imiesłowowym równoważniku zdania, gdyż w procesie tłumaczenia zaszły pewne zmiany (dosłowne tłumaczenie: nawet przyciskając jeden do drugiego z całej siły – tłumaczenie w tekście: nawet wtedy, gdy ściskasz palec z całej siły).

W naszych rozważaniach zwrócimy także uwagę na tłumaczenie zdania ukraińskiego, w którym występuje więcej niż jeden imiesłowowy równoważnik zdania. Tego typu wypowiedzenia stwarzają bardzo dobre warunki do tego, aby w tłumaczeniu całkowicie zmienić budowę zdania:

Памва розважався, пробуючи самокрутки з різних ґатунків тютюну, [1] випитуючи про місцевість, [2] мацаючи пальцями цидулковий папір [3]²(IDA. 95). Pamwa dla zabawy próbował skrętów z różnych gatunków, (1) wypytując o miejscowość, (2) z której tytoń pochodzi, (3) i dotykał palcami bibułki (4) (IDA. 104).

W powyższym zdaniu ukraińskim trzy imiesłowowe równoważniki zdań pełnią funkcję okolicznikową sposobu. Są one konstytuowane przez czasownik niedokonany o wartości czasu przeszłego (розважався) i odnoszą się do podmiotu wyrażonego rzeczownikiem w mianowniku (Памва).

Całkiem inaczej wygląda konstrukcja zaproponowana przez tłumacza. Ukraińskie zdanie proste z imiesłowowymi równoważnikami zdania przekształcił na wypowiedzenie wielokrotnie złożone. Konstrukcje (1) i (4) są zdaniami współrzędnie złożonymi względem siebie, łącznymi, spójnikowymi. Zdanie (3) względem zdania (2) jest zdaniem podrzędnie złożonym przydawkowym. W przykładzie mamy do czynienia z imiesłowowym równoważnikiem zdania współrzędnego, łącznego (2). Imiesłów stanowiący centrum tego równoważnika jako jedyny został zachowany w tłumaczeniu (w oryginale występuje w konstrukcji imiesłowowej [2]).

1 Jodłowski S., Podstawy polskiej składni, Warszawa 1976, s. 189.

2 Cyfry w nawiasach kwadratowych oznaczają numerację imiesłowowych równoważników zdania.

Imiesłów (пробуючи) zastąpiono czasownikiem w formie osobowej (próbował), który spełnia rolę orzeczenia głównego w zdaniu składowym (1). Natomiast imiesłów (мацаючи) został odzwierciedlony czasownikiem w formie osobowej (dotykał), również w funkcji orzeczenia głównego (w zdaniu 4). Zauważamy jednak, że czasowniki te pod względem leksykalnym nie mają ze sobą związku. Tłumacz zastąpił czasownik мацати jego synonimem, a mianowicie dotykać. W przekładzie inaczej zrealizowano także orzeczenie główne zdania ukraińskiego. Zastąpiono je wyrażeniem przyimkowym (dla zabawy), które spełnia rolę okolicznika celu w zdaniu składowym (1).

Godne odnotowania jest również wprowadzenie zdania podrzędnie złożonego przydawkowego. Zastosowanie tej konstrukcji oraz użycie dodatkowego czasownika (pochodzi), którego nie dostrzegamy w oryginale, z pewnością ułatwia czytelnikowi zrozumienie treści.

Podobne zmiany zaszły w procesie przekładu zdania z imiesłowowymi równoważnikami, których centrum stanowi imiesłów uprzedni:

Послинивши горіх і вмочивши його у сіль, дала Памві (IDA. 79). Pośliniwszy orzech, (1) włożył go do soli, (2) a następnie podała go Pamwie (3) (IDA. 89).

W przekładzie jedna konstrukcja imiesłowowa została zachowana, natomiast drugą przekształcono w zdanie składowe współrzędne, łączne względem wypowiedzenia (3).

Na zakończenie naszych rozważań dotyczących konstrukcji imiesłowowych w zdaniach prostych przyjrzymy się jeszcze przykładowi z ukraińskimi równorzędnymi orzeczeniami:

(...); іноді [Анна і Памва] висіли, тримаючись за перекладину,(1) і давали собі раду без рук і без опори (2) (IDA. 107). (...); часем [Анна і Памва] висіли uchwyceni drążka (1) i dawali sobie radę bez pomocy rak i bez żadnego podparcia(2) (IDA. 115).

Imiesłowowy równoważnik zdania ukraińskiego jest konstytuowany przez czasownik niedokonany (висіли). Pełni on funkcję okolicznika sposobu. Równorzędne orzeczenia są połączone w zdaniu przy pomocy spójnika i.

W przekładzie mamy do czynienia ze zdaniem współrzędnie złożonym łącznym, spójnikowym. Zauważamy jednak, że imiesłów przysłówkowy zastąpiono imiesłowem przymiotnikowym biernym, który pod względem leksykalnym nie ma związku z imiesłowem przysłówkowym współczesnym, w roli przydawki predykatywnej. Określa ona zarówno podmiot (Анна і Памва), jak i orzeczenie (висіли). Dostrzegamy takie oto prawidłowości: imiesłowowy równoważnik zdania (тримаючись за перекладину) = przydawka orzekająca + dopełnienie (uchwyceni drążka).

Między imiesłowem przysłówkowym, a imiesłowem przymiotnikowym nie ma związku pod względem leksykalnym. Tłumacz utworzył imiesłów przymiotnikowy od czasownika uchwycić, z racji tego, że czasownik trzymać się nie stwarza warunków do powstania imiesłowu przymiotnikowego biernego.

Nie sposób nie wspomnieć o podobnych zdaniach, w skład których wchodzi konstrukcja imiesłowowa z imiesłowami przysłówkowymi uprzednimi:

Вбрав тисну в'язану шапку, притиснувши одну сигарету за вухом, і вийшов на двір (1) (IDA. 76). Naciągnął ciasną czapkę robioną na drutach, (1) włożył papierosa za ucho (2) i wyszedł na dwór (3) (IDA. 86).

Powyższy imiesłowowy równoważnik zdania pełni funkcję okolicznika sposobu. W przekładzie widać ciąg zdań współrzędnych względem siebie, tak więc mamy do czynienia z wypowiedzeniem wielokrotnie złożonym. Imiesłów uprzedni został zastąpiony czasownikiem dokonany pełniącym funkcję orzeczenia w zdaniu w zdaniu składowym (2).

Do tej pory wyszczególniliśmy takie imiesłowowe równoważniki zdania, których polskim odpowiednikiem jest zdanie współrzędne, łączne (względem innego) z osobową formą czasownika w roli orzeczenia. Pokażna liczba tego typu konstrukcji wcale nie oznacza, że nie można przekształcić imiesłowowego równoważnika zdania na zdanie podrzędne. Potwierdzenie znajdziemy, analizując poniższy przykład:

Найдовше він зберігав всі фотографії, але, знайшовши довгі дерев'яні скриньки зі скляними негативами, фотографії попалив (IDA. 86). Najdłużej przechowywał wszystkie fotografie, (1) ale, (2a) gdy znalazł długie drewniane skrzyneczki ze szklanymi negatywami, (3) fotografie spalił (2b) (IDA. 96).

W procesie przekładu powstało zdanie wielokrotnie złożone. Imiesłowowy równoważnik zdania uległ transformacji na zdanie podrzędnie złożone okolicznikowe czasu. Wskaźnikiem

zespoleń jest w nim spójnik *gdy*. Imiesłów zastąpiono czasownikiem w formie osobowej, który pełni funkcję orzeczenia w wypowiedzeniu podrzędnym.

Do tej pory w naszych rozważaniach mieliśmy raczej do czynienia z przypadkami, gdzie tłumacz wzbogacał zdanie o dodatkowe konstrukcje w wyniku czego powstawał ciąg zdań współrzędnie złożonych. Ukraińskie wypowiedzenia z imiesłowowym równoważnikiem w których występują równorzędne orzeczenia można zastąpić w tłumaczeniu zdaniem prostym:

Музика до балету змушувала при кожному виконанні кидати інструмент, не витримуючи психічного навантаження від виконуваної партії, (1) і вибігати з оркестрової ями (2) (IDA. 69). Muzyka do baletu podczas każdego wykonywania zmuszała do rzucenia instrumentu – nie można było wytrzymać napięcia psychicznego wywołanego wykonywaną partią – i do ucieczki z miejsca orkiestry (1) (IDA. 76).

Imiesłowowy równoważnik zdania ukraińskiego został zastąpiony wypowiedzeniem nawiasowym, które w tym wypadku dodatkowo informuje o przyczynie zdarzenia nazwanego w wypowiedzeniu (zmuszała do rzucenia instrumentu (...)) i do ucieczki). Centrum wypowiedzenia nawiasowego stanowi orzeczenie złożone z zanegowanego czasownika niefleksyjnego, odpowiedniej formy czasownika być oraz bezokolicznika, zatem jest to konstrukcja bezosobowa. W tym przypadku ukraiński imiesłów przysłówkowy przyczynił się po powstania w przekładzie jednego z komponentów tego orzeczenia, a mianowicie bezokolicznika (wytrzymać).

Uwagę zwraca także fakt, że zdanie polskie w przeciwieństwie do ukraińskiego jest wypowiedzeniem pojedynczym, gdyż mamy do czynienia wyłącznie z jednym orzeczeniem prostym (zmuszała), wokół którego skupia się predykatywne centrum zdania. W miejscu ukraińskich bezokoliczników (кидати і вибігати) wprowadzono wyrażenia przyimkowe (do rzucenia, do ucieczki) pełniące funkcję dopełnienia.

Podsumowując przeprowadzoną analizę porównawczą, stwierdzamy, że po rezygnacji z konstrukcji imiesłowowej, którą zastąpiono komponentami w roli określników orzeczenia, polskie wypowiedzenie pozostawało zdaniem pojedynczym. Jednak zdarzały się sytuacje, w których ukraińskie wypowiedzenie proste z imiesłowowym równoważnikiem zdania przekształcono na zdanie podrzędnie złożone bądź współrzędnie złożone łączne (zarówno bezspójnikowe, jak i spójnikowe). Ukraińskie zdanie proste zawierające w swej budowie więcej niż jeden imiesłowowy równoważnik zdania zostało zastąpione zdaniem wielokrotnie złożonym.

Analiza dowodzi, że na miejscu ukraińskich imiesłowowych równoważników zdania w polskim tłumaczeniu może wystąpić: a) zdanie składowe podrzędne w wypowiedzeniu podrzędnie złożonym (najczęściej jako zdanie podrzędne okolicznikowe czasu po wprowadzeniu odpowiednich wskaźników zespoleń, np.: wtedy, gdy), b) zdanie składowe (bądź równoważnik zdania) wypowiedzenia współrzędnie złożonego lub wielokrotnie złożonego, c) ekwiwalent pozycyjny w postaci frazy przyimkowo-nominalnej PODCZAS + rzeczownik w dopełniaczu + ewentualnie jakiś określnik, np. dopełnienie (takie przypadki występują, gdy przekształceniu podlegały imiesłowowe równoważniki zdania w funkcji okolicznika czasu), d) inne określniki podmiotu bądź orzeczenia (najczęściej dopełnienie + okolicznik, lub przydawka + dopełnienie) występujące w zdaniu prostym i złożonym, e) wypowiedzenie nawiasowe.

Niekiedy w tłumaczeniu możemy mieć do czynienia z innym centrum predykatywnym niż w zdaniu oryginalnym (np. w zdaniu ukraińskim centrum predykatywne skupia się wokół przysłówka modalnego можна i bezokolicznika, natomiast w przekładzie widzimy orzeczenie w formie osobowej czasownika), a nawet innym podmiotem.

Wypowiedzenia ukraińskie z tzw. równorzędnymi członami przeważnie zostały przekształcone na zdanie współrzędnie złożone lub wielokrotnie złożone będące ciągiem zdań współrzędnych. Jednak odnotowaliśmy przypadki, które stanowią wyjątki, potwierdzające, że nawet zdania z równorzędnymi orzeczeniami oraz imiesłowem w roli drugorzędnego orzeczenia, mogą zostać zastąpione zdaniem pojedynczym.

W naszym materiale badawczym imiesłowowe równoważniki zdania pełnią przede wszystkim funkcję okolicznika sposobu (rzadziej celu, przyczyny, czasu). W tłumaczeniu odcień funkcji okolicznikowej zostaje zachowany tylko wtedy, gdy imiesłów przysłówkowy zastąpiono wyrażeniem przyimkowym lub innym komponentem wypełniającym w zdaniu rolę okolicznika. Jest to również możliwe, gdy bezpośrednim odpowiednikiem imiesłowowego równoważnika zdania w roli okolicznika czasu jest zdanie podrzędnie złożone okolicznikowe czasu. Natomiast funkcja ta nie jest zachowana, kiedy zdanie proste z konstrukcją imiesłowową przekształcono

np. na zdanie współzrędnie złożone, w którym bezpośrednim odpowiednikiem imiesłowu jest czasownik w formie osobowej pełniący rolę orzeczenia.

Ostatecznie stwierdzamy, że w większości przypadków tłumacz mógł zastosować, podobnie jak w zdaniach oryginalnych, wypowiedzenia z imiesłowowymi równoważnikami zdania. Według naszej oceny, użycie innych konstrukcji zdaniowych czy komponentów, które pełnią inną rolę niż w oryginale, nie zakłóciło znacząco wiernego przekazu. Jednak w niektórych przypadkach w procesie tłumaczenia zaszły pewne zmiany dotyczące przekazywanej treści.

LITERATURA

ŹRÓDŁA

1. Prochaśko T., *Inne dni Anny*, Wołowiec 2001.
2. Prochaśko T., *Niezwykli*, Wołowiec 2005.
3. Прохасько Т., *Інші дні Анни*, Київ 1998.
4. Прохасько Т., *Непрості*, Івано-Франківськ 2002.

LITERATURA PRZEDMIOTU

1. Bojałkowska K., *Opis składniowy imiesłowów przysłówkowych we współczesnym języku polskim*, Toruń 2010.
2. Jodłowski S., *Podstawy polskiej składni*, Warszawa 1976.
3. Podracki J., *Składnia polska. Książka dla nauczycieli, studentów i uczniów*, Warszawa 1997, s. 10-70.
4. Зінкевич-Томанек Б., *Граматика сучасної української мови. Морфологія. Синтаксис*, Краків 2007, s. 191-270.

REALIZM MAGICZNY W TWÓRCZOŚCI DANIELI HODROVEJ

Katarzyna Cupała

Magister, Katedra Bohemistyki
Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego
(POLSKA)

plac Uniwersytecki 1, 50-137 Wrocław, e-mail: kcupała@gmail.com

UDC: 8(438.27)"199"(091)(0.034.2DOC)

ABSTRACT

Cupała Katarzyna. Magical realism in the novels of Daniela Hodrová

The article concerns the works of a prominent Czech writer, Daniela Hodrová. The aim of this paper is to present the elements of magical realism in Hodrová's novels. It is worth mentioning that it is quite unusual for Czech literature, because magical realism is usually associated with works of Latin American writers. Therefore, the novels by Hodrová may be considered to be some kind of a literary experiment. It should also be noticed that Hodrová skillfully combines her theoretical work with her literature. In the books of this Czech writer, Prague as the city full of ghosts of the past plays a particular role. In order to deeply analyse this problem, the author of the article uses materials concerning the specifics of magical realism, as well as contemporary Czech literature - Hodrová is not in fact the only Czech writer whose works reveal that tendency.

Key words: magical realism, literary experiment, Czech literature, ghosts, city

Стаття присвячується творчості видатної чеської письменниці Данієлі Годрової. Мета статті – представлення тих елементів повістей Годрової, що виникли в душі магічного реалізму. З огляду на те, що для чеської літератури ця течія є досить незвичкою, творчість Д. Годрової можна вважати своєрідним літературним експериментом. В статті наводяться приклади досконалого поєднання письменницею теорії літератури з белетристикою. Особливу увагу звернено на ті її твори, в яких зображується Прага – місто, наповнене привидами минулого. З метою більш глибокого аналізу проблематики в статті були використані матеріали зі специфіки розвитку магічного реалізму в світі взагалі, і в сучасній чеській літературі зокрема.

Ключові слова: магічний реалізм, літературний експеримент, чеська література, привиди, місто

Daniela Hodrová, współczesna pisarka czeska i badaczka literatury, często porusza temat przenikania się fikcji z rzeczywistością, zjawisk paranormalnych ze zjawiskami przyziemnymi. Wiele tematów, którymi się zajmuje jako teoretyk, pojawia się również w jej utworach prozatorskich: np. jeśli chodzi o ujęcie miasta jako sceny teatralnej, o typu „kukielkowych” postaci lub o rytuał wtajemniczenia. Utwory prozatorskie i koncepcje teoretyczne Hodrovej korespondują ze sobą przede wszystkim pod względem pojmowania powieści jako wiecznej oscylacji pomiędzy zmyślonym i realnym. Na język polski dzieła tej czeskiej pisarki przetłumaczył Leszek Engelking, wybitny poeta, nowelista, tłumacz, literaturoznawca i krytyk literacki. Fragmenty beletrystyki Hodrovej ukazały się w polskich czasopismach „Krasnogruda”, „Kwartalnik Artystyczny”, „Literatura na Świecie” i „Opcje”, prace literaturoznawcze – „Akant”, „Przegląd Artystyczno-Literacki” i „Tygiel Kultury” [14].

Temat twórczości Daniela Hodrovej podejmowali już inni badacze literatury czeskiej, a wśród nich Małgorzata Balcerzak w artykule *Zjawy, upiory, sobowtóry... „Romantyczne” transgresje w powieści Podobojí Daniela Hodrovej*, gdzie zawarła tezę, że w powieści *Podobojí* istotnym motywem jest śmierć jako moment przejścia pomiędzy światem żywych i umarłych [12]. Kolejną badaczką, która napisała artykuł o Hodrovej jest Anna Gawarecka, która w tekście *Daniela Hodrovej mit i poetyka miasta* stwierdziła, że poprzez opisy przestrzeni miejskiej autorka

czeska usiłuje prześledzić proces kształtowania się ludzkiej tożsamości [2]. O Hodrovej pisała również Alena Zachová: W artykule *Iniciace a její tematizace v umělecké próze 20. století* zauważyła, że w twórczości tej czeskiej pisarki bardzo istotną rolę odgrywa akt inicjacji (wtajemniczenia) [1].

W pracach teoretycznoliterackich (*Hledání románu, Místa s tajemstvím, ...na okraji chaosu..., Citlivé město, Spatřené hlavy*) Daniela Hodrová opracowała opozycję pomiędzy powieścią opartą na rzeczywistych zdarzeniach a powieścią całkowicie zmyśloną. Za jedno z najbardziej znaczących źródeł typowo powieściowych sytuacji uznała przede wszystkim akt inicjacji. Sporządziła przegląd utworów, które czerpią wiele z mitologii i ezoteryki (a to według niej są takie powieści jak *Imię Róży* Umberta Eco czy *Kacper, Melchior i Baltazar* Michela Tourniera). Podjęła również badania nad charakterystycznymi przestrzeniami fikcyjnymi, które się regularnie pojawiają w literaturze (np. labirynt, miejsce idylliczne, góra, miasto czy brama), i poświęciła uwagę postaciom, które są zazwyczaj z tymi przestrzeniami łączone, to znaczy w dużej mierze je „uosabiają” (wędrowiec, wtajemniczony, bóg, szlachetny dzikus lub chłop, panna, góral czy strażnik bramy). Rozpatrywała też miasto jako przestrzeń literacką i analizowała archetypy związane z miejskim krajobrazem. Uznała miasto za swoisty tekst kultury, który jest tworzony przez jego mieszkańców. Przedstawiła przestrzeń miejską (biorąc przy tym pod uwagę przede wszystkim Pragę) jako istotę, do której oprócz ciała należy także wymiar duchowy i psychologiczny [11].

W trylogii *Tryznivé město* Hodrová przedstawiła Pragę jako miasto żywe, tajemnicze i pełne zbłąkanych dusz, gdzie role bohaterów pełnią nie tylko ludzie i ludzkie duchy, ale również zantropomorfizowane miejsca i zdarzenia. W opisywanej przez Hodrovą Pradze pojawiają się dusze zmarłych, które tęsknią za życiem i miłością oraz wykonują swoje codzienne czynności tak jak wykonywały je, zanim umarły. Dusze z trudem potrafią dostrzec ludzi jeszcze żyjących, natomiast ludzie nie są w stanie ujrzeć dusz, ale mogą je poczuć. W trylogii pojawia się charakterystyczne twierdzenie, że każde miejsce posiada swoją własną pamięć o zdarzeniach, które się w nim odegrały. Pierwsza jej część, *Podobojí*, stanowi jakby traktat filozoficzny o ludzkich postawach, o tym, co wywołuje zazwyczaj gwałtowne przemiany społeczne i o wygranych i przegranych tych przemian. Warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki przedmioty i pomieszczenia obserwują ludzi i ludzkie życie. I tak, na przykład manekin jest wrażliwy i bardzo chciałby z kimś porozmawiać, komora, w której zmarła żydowska rodzina wspomina stare dzieje. Charakterystyczne jest również spotkanie Alicji Dawidowiczówny, zmarłej dziewczyny pochodzenia żydowskiego z Pawłem Santnerem, jej narzeczoną, który zdołał przeżyć wojnę. Obserwuje ona starania Santnera o względy Marzenki Tońkównej, dziewczyny, która po wojnie zamieszkała dokładnie w tym samym pokoju, w którym wcześniej mieszkała Alicja. Duch Alicji stoi na deszczu i moknie, cierpi z zazdrości, podczas gdy Paweł, niczego nieświadomy, zaleca się do Marzenki. Duchy i miejsca w powieści *Podobojí* stanowią jakby wspomnienia minionych dni, rzewną pamięć o przeszłości, której nie da się w pełni wymazać. Są w pewien sposób w tej przeszłości uwięzione, zachowane i niezmiennie [6].

Kolejny tom trylogii *Tryznivé město, Kukly* traktuje o życiu Sofie Syslovej i o jej walce o godną przyszłość. Miłość nie jest już dla niej tak ważna jak dla bohaterki pierwszej części trylogii, Alicji Dawidowiczówny, kiedy więc odnajduje swego ukochanego, Pawła Bolinkę, jego uczucie, w przeciwieństwie do uczucia Alicji w stosunku do Pawła Santnera, nie jest dla niej celem samym w sobie. Specyfiką świata przedstawionego w powieści *Kukly* jest nieustanna powtarzalność rutynowych zachowań i działań. W tej rutynie istnieje jednakże miejsce również na elementy psychologiczne, rzeczy nie do końca dające się wytłumaczyć „zdrowemu rozsądkowi”. Podobnie jak w pierwszym tomie trylogii, pojawia się przedmiot posiadający swoją własną duszę – wieszak Ka. Za sprawą tego właśnie wieszaka główna bohaterka, Sofia, dotychczas przeżywająca stagnację i nie posiadająca zbyt wielu doświadczeń emocjonalnych, nagle doznaje uniesienia, które można kwalifikować jako erotyczne - „ból graniczący ze słodyczą”. Tego uniesienia doświadcza przy ścieraniu kurzu ze starego wieszaka, który okazuje się wieszakiem płci męskiej. Można tu dostrzec jakby duchowy kontakt człowieka z przedmiotem, w tej sytuacji przedmiot staje się swoistym mędrcom, przewodnikiem po zaświatach i minionych zdarzeniach. Istotna w tej części trylogii jest również symbolika lalek, które szyje Sofia. Sofie nie nadaje im imion, lalki zdają się nie posiadać duszy, jednak po pewnym czasie psychicznie i duchowo ożywają, podczas gdy ludzie, za sprawą żmudnej codziennej rutyny, powoli zamieniają się w bezimienne kukły [4].

W ostatniej części trylogii, *Théta* główną bohaterką jest Eliszka Berankówna. Wielu badaczy twierdzi, że ta część była dla Danieli Hodrovej powieścią autobiograficzną, w której „ukrywa się” za główną bohaterką. Podobno zamiarem autorki było utworzenie powieści *Théta* metapowieścią, w której główny bohater zdaje sobie sprawę z tego, że jest pionkiem w ręku autora i że odgrywa rolę w pisanej przez niego historii. Tym, co nie pojawiało się w poprzednich częściach trylogii jest specyficzne symboliczne nazewnictwo, takie jak Nieśmiertelna (babcia), Oświecony (ojciec) czy Oskarżona (w odniesieniu do jednej z postaci, Milady Horákovéj). To właśnie skłania badaczy do twierdzenia, że pisząc powieść *Théta* Hodrová nawiązała do wydarzeń ze swego życia, umieszczając je w magicznej przestrzeni Miasta Utrapienia, czyli Pragi [7].

W tytule powieści *Perunův den* Hodrová zawarła nawiązanie do mitologii prasłowiańskiej, czyli do imienia prasłowiańskiego boga Peruna. Cała powieść stanowi swoistą rozprawę o stanie świata pod koniec drugiego tysiąclecia i o magii i alchemii, które, zdaniem autorki, na tym świecie istnieją. Powieść opiera się na życiowych perypetiach czterech kobiet, które w przeszłości chodziły do jednej klasy – Markowej, Matuszkowej, Łukaszowej i Janu. Życie każdej z nich ma silny wpływ na życie pozostałych, pozostają w magicznej zależności, są niewytłumaczalnie związane ze sobą. Istotne dla tej powieści jest odwołanie do mitów, na przykład w opisie przedstawienia wystawionego na Placu Waclawa przez ulicznych aktorów – aktorzy odgrywają role Diabła i Kuglarza. Pojawia się również ponadczasowe pytanie o ludzką wiarę. Podczas gdy we współczesnych czasach ludzie wierzą w sprawczą moc miłości i przebaczenia, ożywają uśpione dotychczas mity i pradawne wierzenia, pojawia się sekta nowych Wieści, a wraz z nią jej kaznodzieja [5]. W powieści zostało przedstawione również twierdzenie, że erotyka i śmierć są ze sobą ściśle powiązane (i tu można doszukiwać się nawiązania do greckich antycznych bóstw, Erosa i Tanatosa) i że determinują ludzkie losy, władają życiem każdego z nas.

W powieści *Ztracené děti* autorka uczyniła motywem przewodnim poszukiwania zaginionej córki. Tak jak i w pozostałych utworach czeskiej pisarki, świat realny miesza się tu ze światem wyobrażonym, teraźniejszość ze wspomnieniami, a jawa z podświadomością i snem. Powieść ta traktuje również o poszukiwaniu własnej tożsamości przez samotną kobietę, o jej życiu duchowym i o sensie jej życia. Główną bohaterką jest była nauczycielka, niestabilna emocjonalnie kobieta w średnim wieku, którą opuszcza jej dorastająca córka. Kobieta postanawia zastanowić się nad swoim życiem, przywołując wciąż żywe wspomnienia i myśląc o tym, kim tak naprawdę jest. Podejmuje pracę opiekuńczą w domu spokojnej starości i tam oddaje się rozmyślaniom. Akcja utworu rozgrywa się na Vinohradach, w miejscu, w którym Daniela Hodrová często przebywała. Wspomnienia samotnej kobiety mieszają się ze wspomnieniami osób w pewien sposób związanych z jej życiem, takich jak sąsiedzi, babcia, starsi ludzie, którymi się opiekuje, oraz krewni [9]. Ze wszystkich tych wspomnień tworzy się mozaika ludzkich przeżyć, marzeń i snów, w której, podobnie jak w uprzednio wymienionych powieściach Danieli Hodrovej, nie mogło zabraknąć również miejsca na zjawiska zaświatowe i magię.

Znaczna część powieści *Komedie* odgrywa się za murami Olszanskiego Cmentarza, tworząc tym samym nostalgiczną atmosferę. Ożywają duchy zmarłych bohaterów czeskiej historii, duchy ludzi znaczących. Ta powieść nawiązuje do trylogii *Tryznivé město*. W powieści *Komedie* autorka świadomie opisała losy kilku bliskich jej osób i wplotła je w losy innych ludzi, tych zmyślonych bohaterów literackich [3]. Tym samym ponownie powstają w jej powieści jakby dwa światy – zmyślony i realny, magiczny i przyziemny. Znowu ożywają duchy zmarłych i przedmioty, a Praga opisywana jest jako miasto pełne tajemnic i czarów.

W powieści *Vyvolávání* również pojawiają się bliscy pisarki: jej ojciec – aktor, psychicznie chora matka oraz ciotka Emilka. Pojawia się także bohaterka powieści *Podobojí*, Alicja Dawidowiczówna, która skokiem z okna nie zakończyła swego życia, ale przeszła do innego świata, stała się kimś innym. W tej powieści występują również bohaterowie dotychczas nieznani, tacy jak uzdrowiciel Johan, aktorka Adina Mandlová (która potrafi przemienić się w białego pieska) oraz Karel Weinfürter (8). Ludzkie losy ponownie się mieszają z fikcją literacką i magią, a codzienne życie przeplata się z czarami.

W powieściach Danieli Hodrovej magię tworzą ludzkie zmysły i emocje, czyli to wszystko, czego człowiek nie jest w stanie sobie logicznie wytłumaczyć, a co się zdarza w jego życiu. Każdy z bohaterów utworów Hodrovej posiada atrybut, który go charakteryzuje, odzwierciedla

jego wnętrze. Na przykład pan Kożuszek z powieści *Podobojí* jest otoczony przez skóry, a dziadek Dawidowicz wciąż (nawet już będąc duchem) kroi cebulę. Alicja Dawidowiczówna w zimie chodzi z mufką, a ukrywający się na cmentarzu Żyd, zwany panem Turkiem, śpi pod figurą Melancholijnego Anioła. Kiedy pan Turek zostaje pojmany przez hitlerowców, Melancholijny Anioł również w pewien sposób ginie, bowiem oprawcy odrąbują mu znaczny kawałek ciała. W przedmiotach, które towarzyszą ludziom na co dzień, jest ukryte ludzkie wnętrze, a kiedy oni umierają, ich dusze zdają się przenikać do tych rzeczy, które po sobie pozostawili i już zawsze w nich istnieć. Duchy przedstawione w prozie czeskiej pisarki są jak ludzkie wspomnienia, których nie da się wymazać. Paweł Santner zaleca się więc do Marzenki Tońkównej, ale wciąż jednak mu towarzyszy wspomnienie o tragicznie zmarłej ukochanej Alicji Dawidowiczównie. Duchy mogą być również wyrzutami sumienia - kiedy w bóje zostaje zabity Niemiec, biorący udział w Holocauście, zmuszony jest siedzieć pod łóżkiem i zostaje skazany na towarzystwo duchów żydowskiego małżeństwa. Małżeństwo w końcu pozbywa się go, a Niemiec odlatuje z wiatrem (jego dusza jest więc tak licha, że nie może nawet myśleć o pozostaniu na ziemi i śledzeniu dalszych losów mieszkańców Pragi). Interesująca jest również antropomorfizacja zdarzeń w prozie Hodrovej. Zdarzenia myślą same o sobie, z pełnym krytycyzmem zastanawiając się (podobnie jak ludzkie istoty) nad sensem swojego istnienia i nad sumieniem tych, którzy ich stworzyli. Z drugiej strony, zdarzenia są powtarzalne, wypowiadając się w jednym z rozdziałów powieści *Podobojí* Rewolucja zdaje się być postacią doświadczoną i świadomą tego, kim jest. Dozorca Rużiczka jest dla niej jednym z wielu konformistów i asekurantów, których spotkała na swej drodze, a fakt, że niektórzy z ofiar zamieniają się w oprawców nie stanowi dla niej nic nowego. Rewolucja jest bytem ponadczasowym, potężniejszym od wszystkich jej uczestników, wiecznym i niezmiennym, dlatego być może w większej mierze jest ustatkowana i świadoma swojego wnętrza niż ludzie. Warto zwrócić uwagę również na dualizm w twórczości Hodrovej. To, co realne przeplata się z tym, co fikcyjne i zmyślone. Śmierć i miłość w powieści *Perunův den* uzupełniają się wzajemnie. Nowe istnieje razem ze starym, ożywione z martwym, ludzie przechadzają się po ulicach, a za nimi chodzą duchy. Interesujące jest też to, że czasami rzeczy na pozór nieożywione posiadają duszę, a ludzie zdają się być zdalnie sterowanymi lalkami – jak w powieści *Kukly*. Niezwykle ważną rolę odgrywają w utworach czeskiej pisarki wspomnienia. Tym samym tworzy się swoiste zakrzywienie czasoprzestrzeni, bowiem rzeczy minione mieszają się z teraźniejszymi. Duchy nie zdają sobie sprawy z tego, że nie żyją, przedmioty pamiętają o swoich dawnych właścicielach. Prawdziwą „skarbnicą” wspomnień jest Cmentarz Olszanski, na którym od duchów i wspomnień się aż roi. Jak twierdzi Hodrová w powieści *Podobojí*, zanim w tym miejscu powstał cmentarz, stały tam winnice, duchy zmarłych więc chodzą wiecznym upojone trunkiem, który na wieki przeniknął do cmentarnej gleby i nie sposób się go pozbyć. Ważna jest również w powieściach Hodrovej symbolika, zaczerpnięta często z mitów i starych słowiańskich wierzeń, ale również z chrześcijaństwa i historii czeskiego narodu. Na tej symbolice opiera się tytuł powieści *Podobojí*, czyli *Pod dwiema postaciami*. Odnosi się on do komunii przyjmowanej przez wiernych w kościele protestanckim – pod dwiema postaciami, czyli pod postacią chleba i wina. Był to punkt sporny katolików z protestantami podczas wojny trzydziestoletniej, zakończonej klęską wojsk protestantów pod Białą Górą w 1620 roku [15]. Tym samym, autorka odwołuje się do wiary, którą Czesi mogliby przyjąć, gdyby nie ich klęska. Sugeruje, że ta wiara tkwi w każdym Czechu, ale jest głęboko uspiona.

Daniela Hodrová, podobnie jak inni pisarze utrzymujący swoje utwory w tonie realizmu magicznego, wplata magię w codzienne ludzkie życie, sugeruje, że każdy z nas może być otoczony przez duchy jego przodków i zmarłych bliskich, a każde miejsce pamięta wydarzenia, które odegrały się na jego terenie setki lat temu. Umiejscawiając akcję swoich utworów w Pradze, autorka czyni to miasto (podobnie jak wielu innych czeskich pisarzy) miejscem, w którym spotykają się dwa światy – realny i zaświatowy i na którego terenie istnieją dwie płaszczyzny, dwie rzeczywistości, które pokrywają się ze sobą i nakładają na siebie nawzajem.

Daniela Hodrová przyznała w jednym z wywiadów, że od zawsze interesował ją teatr i że pod wpływem ojca jako dziecko marzyła o tym, by zostać aktorką. Była zafascynowana teatralną garderobą ojca, zapachem pudru na jego policzkach, kurzem pokrywającym kurtynę. Wspomina, że pozwalano jej siedzieć obok operatora światła i obserwować przygotowujących się do wystąpienia aktorów. Wtedy świat teatru był dla niej znacznie istotniejszy niż świat książek. Uważa, że teatr i wspomnienie ojca na stałe wkroczyły do jej powieści. Bardzo ważną

rolę odgrywają w nich również kukły. Hodrová przyznała, że za wzór bohaterki posłużyła jej także matka - w powieści *Podobojí* występuje jako Nora Kožíšková, w *Kukly* jako Helena Syslová, w *Komedie* pojawia się na fotografii jako mała dziewczynka, w *Vyvolávání* o niej i o jej chorobie autorka wspomina już w drugim akapicie. Tam nie ukrywa jej tożsamości, wprost ją ujawnia w zdaniu: <<Matka stawała w oknie zawsze w nocy z niedzieli na poniedziałek...>> [10] Autorka wyjawia, że w powieści *Théta* i *Vyvolávání* występuje ona sama, jej alter ego. Opowiada o swych miłościach, kochankach, o uczuciach do nich. Częśćka jej samej znajduje się w postaciach Alicji Davidowiczówny, Diviša Paskala, Sofii Syslovej i Elišky Berankówny. Czeska autorka twierdzi, że w życiu każdego człowieka są obecne mity i archetypy, że każdy z nas jest na jawie i we śnie uczestnikiem sytuacji żywcem wyjętych z mitologii i wierzeń. Śmierć jest obecna w jej utworach, ponieważ stanowi dla niej temat pasjonujący i po prostu nie umie o niej nie pisać, kiedy pisze o swoich bliskich. Równocześnie, za każdym razem opisuje ją trochę inaczej, spogląda na nią z nieco innej perspektywy. Daniela Hodrová opowiada też o swoim debiucie *Pravonín* z roku 1971 – według niej, *Pravonín* jest poetycką nowelą, powstałą z połączenia kilku zapisków z jej pamiętnika, który pisała w wieku osiemnastu lat. Tytuł zaczerpnęła z nazwy gminy, ponieważ jej brzmienie spodobało się autorce, a także z rozrzewnieniem wspomina kościół na wzgórzu, który widziała przez okno samochodu, gdy jako dziecko jeździła na wakacje do domku pod Blaníkiem. Bardzo lubiła spacerować po tamtejszych łąkach i zawsze ogarniał ją smutek, gdy stamtąd wyjeżdżała. *Pravonín* się jej się objawiał i znowu znikał. Hodrová nadmienia, że na zamku w Pravoninie przez krótką chwilę przebywał słynny kompozytor, Richard Wagner [10].

Przyznaje, że przez długi czas, ze względu na cenzurę nie mogła publikować nigdzie swoich utworów i że minęło niemal dwadzieścia lat, zanim wyszły drukiem *Román zaslvećení*, *Podobojí* i *Kukly*. *Thétę* również pisała w czasie, gdy nie miała żadnej nadziei na publikację. Mimo wszystko, nie czuje się pokrzywdzona. Pisarstwo było dla niej ważne i nawet jeśli pisała do szuflady, czuła się z tym szczęśliwa. Zawsze znaleźli się ludzie, którzy chętnie czytali jej rękopisy. Powieść *Podobojí* krążyła wśród jej znajomych jako utwór anonimowy. Czuje się związana pod względem literackim z Vladimírem Macurą, Adrienou Šimotová i Bohumilą Grögerová. Przyznaje, że to byli i w dalszym ciągu są jej przyjaciele. Jest to dla niej związek objawiający się w sposobie myślenia i odczuwania. Wyznaje, że jej praca teoretyczna i pisarska zawsze szły ze sobą w parze i wpływały na siebie nawzajem. Nigdy nie były zbyt daleko od siebie i nigdy się nazbyt do siebie nie zbliżały. Czasem po tytułach, nie da się odgadnąć, czy jest to praca badawcza, czy też utwór literacki. Uważa jednak, że proza stanowi dla niej istotniejsze źródło wyrażenia samej siebie i jest bardziej intuicyjna. Mimo wszystko, zarówno prace teoretyczne, jak i prozę Hodrová pisze w sposób spontaniczny. Nigdy nie sporządza żadnego planu ani konspektu, a jej prace nie stanowią owoców „naukowości”, lecz inspiracji i przeżyć. Przyznaje, że Praga jest jej miastem niezmiernie bliskim, „wewnętrznym” i duchowym, podobnie jak dla Dantego w *Boskiej komedii* Florencja. W tym wewnętrznym mieście przeżywa swoje losy i miasto jest ich metaforą [10].

Ze swojego okna na placu Jiřího z Poděbrad Hodrová widzi wielki kościół, o którym często pisze. Spytano ją, czy zwróciła uwagę na to, że bezpośrednio za nim znajduje się obecnie klub erotyczny, i że z ulicy można łatwo dostrzec płasające na rurze tancerki go-go. Rozmówca spytał pisarkę, czy według niej ta dwudzielność należy do Pragi czy też ją uraża. Autorka odpowiedziała, że taki dualizm można znaleźć w każdym mieście, po prostu we współczesnych czasach stało się widoczne to, co dawniej było głęboko ukryte. Nie uraża jej to, bo przyjmuje ukochaną Pragę ze wszystkimi aspektami jej istnienia. W swojej ostatniej książce *Chvála schoulení* Hodrová odnosi się do szeregu atrybutów życia współczesnego. O telefonie komórkowym żartem pisze, że nadejdzie dzień, gdy będzie ze swoim zmarłym właścicielem umieszczany w grobie jako rzecz, bez której w zaświatach nie będzie można się obyć. Przyznaje, że zainteresowały ją atrybuty życia współczesnego, ponieważ są przedmiotami odwiecznych rytuałów i stanowią współczesny obiekt kultu. Wydaje jej się, że tym współcześni ludzie zachowują ciągłość w stosunku do swoich przodków, którzy też czcili przedmioty, takie jak rzeźby, amulety, talizmany czy lalki. Każdy człowiek ma swój własny fetysz, bo bez niego nie może w pełni istnieć, on trzyma go przy życiu. Fetysz nie jest według Hodrovej niczym negatywnym, jeśli nie wykorzystuje się go w sposób okrutny, sprawiający ból innej istocie. Stanowi po prostu wyraz odwiecznej ludzkiej potrzeby przeżywania rzeczy i na swój sposób ich ożywania. Hodrová przyznaje, że bardzo ją drażnią reklamy, które w sposób agresywny

wkraczają do życia każdego z nas, nie można się w pełni przed nimi obronić. Jednak ze spokojem je przyjmuje, ponieważ są częścią współczesnych czasów. Zaobserwowała, że niektóre hasła reklamowe czasem zamieniają się w ludowe powiedzenia. W książce *Chvála schoulení* pisze też o programie telewizyjnym *Pocšta do ciebie*, w którym rzekomo zaginieni ludzie się odnajdują. Uznaje, że takich historii człowiek współczesny pragnie, ponieważ się z nimi utożsamia. Hodrová pisze też o Facebooku – według niej rejestrując się tam i zamieszczając różnorakie informacje o swoim życiu, ludzie współcześni potwierdzają swoje istnienie. Fani Hodrovej obdarowują ją często własnej roboty mufkami i nausznikami, które odgrywają bardzo ważną rolę w jej powieściach. Hodrová przyznaje, że nie odważyłaby się wyjść w nich na ulicę, ale stanowią dla niej cenne źródło inspiracji. Zauważyła, że do czytania jej utworów częściej przyznają się kobiety, ponieważ mężczyźni mogą to uznać za wstydlive i niemęskie. Osobom, które jeszcze nie czytały żadnej jej powieści poleca swoją pracę *Město vidím* jako wprowadzenie do wszystkich jej istniejących utworów [10].

Twórczość Danieli Hodrovej została zaliczona przez krytyków do nurtu literatury imaginacyjnej, będącego jednym z członów postmodernizmu. Ten nurt jest najczęściej kojarzony z realizmem magicznym, prądem literackim powstałym w Niemczech w latach 20. XX wieku. Mimo że realizm magiczny może się wydawać dla pisarzy czeskich w pewien sposób obcy kulturowo, bo przecież przede wszystkim kojarzony jest z literaturą Ameryki Łacińskiej i z takimi nazwiskami jak Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges czy Miguel Ángel Asturias [13], Hodrová z sukcesem przelamuje ten stereotyp.

LITERATURA:

1. A. Zachová, Inicjace a její tematizace v umilecké próze 20. století [w:] „Bohemistka”, 2005, nr 1.
2. A. Gawarecka, Danieli Hodrovej mit i poetyka miasta [w:] „Porównania”, 2007, nr 4.
3. D. Hodrová, Komédie, Ostrava, 2003.
4. D. Hodrová, Kukly, Praha, 1991.
5. D. Hodrová, Perunův den, Praha, 1994.
6. D. Hodrová, Podobojí, Praha, 1991.
7. D. Hodrová, Théta, Praha, 1991.
8. D. Hodrová, Vyvolávání, Praha, 2010.
9. D. Hodrová, Ztracené děti, Praha, 2007.
10. I. Myšková, Rozhovor s Danielou Hodrovou, nositelkou státní ceny za literaturu, http://www.rozhlas.cz/mozaika/literatura/_zprava/rozhovor-s-danielou-hodrovou-nositelkou-statni-ceny-za-literaturu—972272, odczyt z dnia: 30.10.2014.
11. J. Lehár, Česká literatura od počátku k dnešku, Praha, 2008.
12. M. Balcerzak, Zjawy, upiory, sobowtóry... „Romantyczne” transgresje w powieści Podobojí Danieli Hodrovej [w:] „Poznańskie Studia Slawistyczne”, 2011, nr 1.
13. Słownik terminów literackich, pod red. J. Sławińskiego. Wrocław, 2000.
14. L. Engelking, Szukanie pamięci. Z Danielą Hodrovą rozmawia Leszek Engelking [w:] „Literatura na Świecie”, 1996, nr 3.
15. W. Biernacki, Biała Góra 1620, Gdańsk, 2006.

КОГНІТИВНО-ОНОМАСІОЛОГІЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ МОТИВУ-ПРОТОТИПУ “БЕНКЕТ” В АНТИЧНІЙ ЕПІГРАМІ

Мар'яна Чемелюх

Старший викладач кафедри
загального і порівняльного мовознавства та новогрецької філології,
Київський національний лінгвістичний університет,
03680, м. Київ, вул. Велика Васильківська, 73, к. 512
e-mail: aries.marianne@gmail.com

ABSTRACT

The article deals with the cognitive-onomasiological reconstruction of the intertextual motif-prototype “Symposion” in ancient epigrams. The author investigates intertextual nominative units which represent this motif within the limits of the epigrammatical genre and out of it.

Key words: epigram, motif, symposion, intertextuality, cognitive onomasiology, nominative units.

У статті представлена когнітивно-ономасіологічна реконструкція інтертекстуального мотиву-прототипу “бенкет” в античній епіграмі. Автор визначає інтертекстуальні номінативні одиниці, що актуалізують і репрезентують цей мотив у рамках жанру епіграми та поза ним.

Ключові слова: епіграма, мотив, бенкет, інтертекстуальність, когнітивна ономасіологія, номінативні одиниці.

В статье представлена когнитивно-ономасиологическая реконструкция интертекстуального мотива-прототипа “пир” в античных эпитафиях. Автор определяет интертекстуальные номинативные единицы, которые актуализируют и репрезентируют этот мотив в рамках жанра эпитафии и вне его.

Ключевые слова: эпитафия, мотив, пир, интертекстуальность, когнитивная ономасиология, номинативные единицы.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Інтертекстуальність, яка наразі визначається дослідниками як невід’ємна властивість будь-якого тексту, в античній епіграмі має складну багаторівневу структуру. Одним із її проявів є інтертекстуальний мотив, який може об’єднувати довкола себе певну кількість зразків жанру, формуючи з них певну інтертекстуальну парадигму. Деякі мотиви в античній епіграмі стали основою для ґенези окремих субжанрів: так, мотив “смерть” сформував надгробні епіграми (епітафії), мотив “кохання” – еротичні, мотив “присвячення” – вотивні. Так само сталося і з мотивом “бенкет”, що є домінантним в епіграмах, які класифікуються як застільні. Ми називаємо такі жанроутворюючі мотиви мотивами-прототипами.

Субжанр застільної епіграми пов’язаний із розвитком застільної поезії і представлений найменшою кількістю текстів порівняно з іншими субжанрами, хоча існував уже на початку епохи еллінізму [4, 95]. Він відбиває зв’язок епіграм із традиціями бенкетів, які мали певний ритуал проведення. Цей мотив має місце не лише у власне застільних епіграмах, але і в еротичних, а також сатиричних епіграмах (з останніми він навіть об’єднується в одну, одинадцяту книгу Палатинської антології). Таким чином, до застільних епіграм належать здебільшого вірші з 11 книги Палатинської антології (найповніше зібрання грецьких епіграм), а саме 1, 3, 9 – 12, 14 – 16, 19 – 20, 25 – 35, 38 – 64, а також кілька вочевидь застільних віршів з п’ятої книги: 110, 181, 183, 185. Саме вони, а також застільні епіграми

Марка Валерія Марціала з його *Duodecim epigrammaton libri* (як взірець латинської епіграми) стали **матеріалом** нашого дослідження.

Метою даної розвідки є когнітивно-ономасіологічна реконструкція інтертекстуального мотиву-прототипу “бенкет” в античній епіграмі.

Об’єктом дослідження є інтертекстуальний мотив-прототип “бенкет” у давньогрецьких і латинських епіграмах. Його **предметом** є когнітивно-ономасіологічні особливості творення інтертекстуального мотиву-прототипу “бенкет” у текстах епіграм обох мов.

Теоретичним підґрунтям обраної методики реконструкції інтертекстуального мотиву в античній епіграмі є праці О.О. Селіванової, а саме “Когнітивна ономасіологія і текст” (розділ монографії “Когнітивна ономасіологія”) і “Концептуалізуюча функція ономасіологічної зв’язності в художньому тексті” [2; 3].

За останні роки найбільш ґрунтовними працями щодо традицій бенкету є дослідження М. Wecowski (наприклад, [13]) Зв’язок епіграми із застільною поезією, в основному, з позицій літературознавства досліджували R. Reitzenstein [8], G. Giangrande [6], E. Bowie [4]. Окремі корисні зауваги знаходимо у дослідженні М. Fantuzzi щодо еротичних епіграм [5]. Досліджень, присвячених когнітивно-ономасіологічним особливостям цього субжанру епіграм, наразі немає.

Ситуативний локус застільних епіграм – бенкет або *συμπόσιον* (інколи *δείπνον*), який має давнє коріння у грецькій культурі: дослідники знаходять свідчення існування цієї традиції вже в Гомера [12]. Доволі детальні описи бенкетів знаходимо у таких еллінських авторів як Афіней (твір *Δειπνοσοφισταί*), Платон (два діалоги Сократа, твір *Συμπόσιον*), Ксенофонт (твір *Συμπόσιον*), елегіях Феогніда з Мегари та ін..

М. Wecowski дає таке визначення бенкету: “нічна пиятика, розкішна винна вечірка з надзвичайно ритуалізованим церемоніалом, в якій брала участь дуже обмежена група чоловіків на рівних правах і яка керувалася зрівняльним і в той же час змагальним духом аристократичних учасників” [12, 626].

Вакх/Діоніс – основний теонім застільних віршів, він має різні варіанти своєї номінації в епіграмах:

Βάκχος – 12 разів: *μη φείση, Διόδωρε: λάβρος δ’ εἰς Βάκχον ὀλισθῶν* “не економ, Діодоре: шалений той, хто входить у Вакха” (11.25), *άνέρες, οἷσι μέμηλεν ἀπήμονος ὄργια Βάκχου* “ми, чоловіки, дбаємо про оргії благодатного Вакха” (11.63).

Номінатема може поєднуватися з іншими теонімами, ширше розкриваючи систему міфологічних уявлень щодо виноробства та застілля: *ἀφ’ ἧς βρομιώδεα πηλὸν φύρησαν Βάκχῳ τριζυγέες Χάριτες* “глину Бромія мисили Вакху три Харити” (11.27), *Μούσης νουθεσίην φιλοπαίμονος εὔρετο Βάκχος* “Музи грайливої настанову відкрив Вакх” (11.32), *ὃς οὐ Βάκχῳ δάμνατο καὶ Παφίῃ* “хто не підкорився Вакху та Пафії” (11.64).

Крім того, ця номінативна одиниця досить часто вживається у текстах із іншою семантикою – як **метафора вина**: *νῦν δ’ ἡμῖν ἔθ’ ὁ κοῦρος ὀμῶνυμος Αὔσονα Βάκχου οἰνοχοεῖ κρήνης ἐξ ἀμεριμνοτέρης* “тепер нам вже юнак із тим самим іменем наливає італійського Вакха з більш вільного джерела” (11.24), *Βάκχου μέτρον ἄριστον, ὃ μὴ πολὺ, μηδ’ ἐλάχιστον* “Міра Вакха найкраща, коли його небагато і не мало” (11.49), *ὥστε λαβῶν Βάκχου ζῶρον* “отже, прийми Вакха нерозбавленого” (11.28), *δὸς πιέειν, ἵνα Βάκχος ἀποσκεδάσειε μερίμνας* “дай випити, щоб Вакх відігнав тривоги” (11.55), *καὶ Μυτιληναίῳ τὸν πνεῦμονα τέγξατε Βάκχῳ* “змочи подих мітіленським Вакхом” (11.34).

Βρόμιος (традиційний епітет Вакха; перекладається як “галасливий”) – 8 разів: *πιστὸν ἀταρβήτου θάρσος ἔχων Βρομίου* “маючи справжню відвагу безстрашного Бромія” (11.63). В основному виступає, знову ж таки, як метафора вина: *τίς γὰρ ἔλοιτ’ ἂν κισσὸν ἐπὶ κροτάφοις, μὴ κεράσας Βρόμιον;* “хто б чіпляв плющ на скронях, не змішуючи Бромія?” (11.33), *λήθηγ τοῦ θανάτου τὸν Βρόμιον κατέχων* “маючи забуття смерті у Бромії” (11.62).

Λυαῖος (“визволитель [від турбот]”) – ще один традиційний епітет Вакха – 5 разів (як метафора вина): *καὶ βότρυας γελῶντας, σὺν τῷ καλῷ Λυαίῳ* “і китиці, що сміються, разом з добрим Ліеєм” (11.48), *αὐτίκα δ’ ἡμετέροιο πῶν κρητήρα Λυαίου* “як тільки я вип’ю свій кратер Ліея” (11.63).

Ἰακχος (інший варіант написання першої номінативи) – двічі: *ἡμεῖς μὲν πατέοντες ἀπείρονα καρπὸν Ἰάκχου* “ми товчемо нескінченні плоди Іакха” (11.64).

Таким чином, теоніми на позначення бога Вакха виконують типізуючу функцію в текстах застільних епіграм, вводять їх у рамки інтертекстуального мотиву “бенкет”, тобто є базовими актуалізаторами цього мотиву.

Аналіз застільних епіграм показує, що основними репрезентативними маркерами інтертекстуального мотиву “бенкет” є номінативні одиниці та структури на позначення вина. Перш за все, це сама номінатема *οἶνος*, що зустрічається в текстах 12 разів.

Корінь *οιν* активно виступає в епіграмах як один із двох основних словотвірних компонентів-актуалізаторів концепту-ідеї “пиття вина” епіграм із домінантним інтертекстуальним мотивом “бенкет”. Знаходимо у текстах композитні номінативи, утворені за допомогою цього елемента. В основному, він поєднується з дериватами дієслів *πίνειν* та *ποτίζειν* “пити”; утворені іменники-композити позначають суб’єкта-споживача вина: *ὅς δ’ ἐκ’ ἀνάγκη, ὑβριστῆς οἶνω τ’ ἐστὶ καὶ οἶνοπότῃ* “коли є примушення, це нахабно і до вина, і до того, хто його п’є” (11.45), *γαστέρα μὲν σεσάλακτο γέρωων εὐώδει Βάκχῳ Οἶνοπίων* “шлунок перевантажував старий Ойнопіон (Той, що п’є вино) духмяним Вакхом” (11.57), *ἀσταφίς οἶνοπόταϊς ἄρκιος ἢ Βρομίου* “родзинки достатньо винопивцям Бромія” (11.59), *σπεῖσομεν οἶνοποτῆρες ἐγερσιγέλῳτι Λυαίῳ* “ми, хто п’є вино, зробимо узливання збуджуючому сміх Ліею” (11.60).

Ми також зафіксували два випадки поєднання цього форманта з іншими словотвірними компонентами. Перший з них – міфонім *Χάρων* “Харон”: *ὄντως οἶνοχάρων ὁ μόνόμματος* “дійсно, винним Хароном є одноокий” (11.12). Інтертекстуальність у даній епіграмі пов’язана з історичною прецедентною ситуацією: одноокий Філіп Македонський (батько Александра Великого) отруював ворогів вином, переправляючи їх до царства мертвих, і через це його називали “Винним Хароном”. Проте на цьому інтертекстуальність даної епіграми не закінчується – у ній називаються прецедентні для давнього грека імена комедіографа Епікрата та трагічного поета Каллія (*Ἐπίκρατος* “Епікрате”, *ἐρατὴν Καλλίου ἡλικίην* “прекрасний вік Каллія”). Відомо, що вони були вбиті Філіпом I [14, 72–73], який, очевидно, прирівнюється поетом за своїми злочинами до Філіпа II, батька Александра. Отже, маємо інтертекст зі складною структурою: дві історичні прецедентні ситуації, поєднані автором у одну парадигму за рахунок однакового імені двох постатей, суб’єктів цих ситуацій.

Другий випадок цікавий тим, що формант *οιν* утворює не іменник, а дієслово: *οἶνοχοεῖ* “наливає” (11.24). Даний композит зустрічається ще у Гомера, де він традиційно поєднується з іменником *νέκταρ* “нектар”, отже, вже тоді семантика першого компонента (*οιν*) повністю втратилася, а лексема мала значення “наливати”, а не “наливати вино”, що слідує з компонентного аналізу цієї номінативи. Отже, спостерігаємо в даному випадку композитну лексему, що є однією з базових для інтертекстуального мотиву “бенкет” не лише в епіграмах, а й у грецькій літературі загалом, починаючи з часів Гомера.

В інших епіграмах *οἶνος* функціонує як повноцінна лексема: *Λευκοῖνους πάλι δὴ καὶ ψάλλματα, καὶ πάλι Χίου οἶνους* “[не треба] вінків левкоєвих знову, пісень, хіоського вина” (11.34).

Звертає на себе увагу пов’язане з вином інтертекстуальне прислів’я (зустрічається двічі), що виникло на основі міфології: *οἶνος καὶ Κένταυρον ἀπώλεσεν* “вино і Кентавра вбило” (11.1), *οἶνος καὶ Κένταυρον... ὤλεσεν* “вино і Кентавра... вбило” (11.12). За легендами, плем’я лапівів винищило кентаврів, напоївши тих вином на весіллі Періфою (*Hor. Carm.* 1.18.7–9).

Ще в епіграмі 11.61 знаходимо цитату Гомера із зазначенням його авторства: *ὅτι μένος μερόπων οἶνον* “Гомер каже, що сила смертних у вині” (зустрічається в *Il.* 11.706).

Продуктивним словотвірним компонентом є *ποτ-*, який походить від дієслова *ποτίζειν* “пити”. Він може утворювати як іменники, так і дієслова: *ὁ κρητήρ οὐ δέχεθ’ ὑδροπότας* “чаша не отримає тих, хто п’є воду” (11.20), *ἄχρῃς ἐπὶ σφαλεροῦ ζωροπότηι γόνατος* “пий нерозбавлене, поки не підкосяться коліна” (11.25), *Χανδοπότα βασιλῆος ἀεθλητῆρες Ἰάκχου* “Любителі випити, воїни царственного Вакха” (11.59). У композитив-дериватів дієслів *πίνειν* та *ποτίζειν* спостерігається поляризація семантики: *χανδοπότα* “любители випити” та *οἶνοποτῆρες* “винопивці” протиставляється *ὑδροπότα* “водопивці”. Остання номінатема у рамках парадигми мотиву “бенкет” оцінюється негативно: *ὡς κακὸν ἄνδρα ταρβέω, καὶ μύθων μνήμονας ὑδροπότας* “як погану людину, боюся водопивців, які пам’ятають розповіді” (11.31). У даному випадку присутня алюзія на давнє прислів’я *μισέω μνάμονα συμπόταν*

“ненавиджу товариша по п'ятиці з гарною пам'яттю” [14, 85]. Водопивці знаходяться в опозиції по відношенню до винопивців, які виконують волю бога Вакха (*βασιλῆος ἀεθλητῆρες Ἰάκχου* “воїни царственного Вакха”), а, отже, порушують інтертекстуальні канони мотиву “бенкет” і підлягають засудженню.

Сам цей мотив часто розбивається на інтертекстуальні аломотиви. Один із них – запрошення на бенкет (зустрічається у 11.10, 35, 44). Однак, він реалізується в текстах зовсім по-різному. В 11.10 ключовим у запрошенні є не стільки сам факт його існування, скільки відсутність на передбачуваному бенкеті граматиків, які були одним з основних об'єктів висміювання в сатиричних епіграмах. Це підкреслюється наявністю двох частково синонімічних номінативних структур: звичайні правила – *τὸν τοῦ δεῖπναρίου νόμον* “закон бенкету” (цікава зменшувально-пестлива форма) та нові, де граматикам немає місця – *δούρασι συμποσίου* “постанови бенкету”.

Зовсім інші запрошення 11.35 і 11.44, авторство яких атрибується Філодему з Гадари. Тут ми бачимо підготовку до застілля, перелік страв і програму заходів до свята. Особливо цікава у цьому відношенні 11.44. У цій епіграмі присутнє звертання до відомої нам історичної особи, чий зв'язок із автором епіграми, що жив у добу римського панування, беззаперечний. Номінатема *Πείσων* у кличному відмінку позначає Луція Кальпурнія Пізона Цезонінія (*Lucius Calpurnius Piso Caesoninus*), прийомного батька Цезаря, патрона Філодема [11, 5; 7, 143–144]. Про їхню дружбу (*amicitia*) маємо відомості у Цицерона (*Cic. Pis.* 68–72); саме на віллі Пізона у Геркуланумі (місто, що загинуло разом із Помпеями під час виверження Везувія) були знайдені численні праці Філодема як значного філософа-епікурейця [7, 143–144]. Детально про стосунки Філодема з його знаменитими сучасниками можна прочитати у [11]).

У досліджуваній епіграмі йде мова про святкування на честь Епікура [11, 152–153]. Цей бенкет позначається в тексті за допомогою номінативи *εἰκάδα* (початкова форма *εἰκάς*) “двадцятий день” (доволі загадкова лексема; дослідники не мають однозначності щодо визначення, які саме “двадцять” маються на увазі) та характеризується номінативною одиницею *λιτής* “скромний”. У даному випадку таке вживання не випадкове, тому що поруч із ним знаходимо пропозицію поета перетворити його (бенкет-*εἰκάς*) на більш багатий (*πιοτέρην*) стараннями Пізона. Варто зазначити, що в цей же період (I ст. до н. е.) жив і працював знаменитий римський поет Катулл, який серед своїх творів також мав вірш-запрошення на бенкет (*Cat.* 13), де присутній інтертекстуальний по відношенню до епіграми Філодема мотив: так, підкреслюється бідність поета (*nam tui Catulli plenus sacculus est aranearum* “бо у твого Катулла мішечок повний павуків”) та висловлюється пропозиція, щоб запрошений чоловік (*Fabullus*) сам приніс “гарний і великий обід” (*bonam atque magnam cenam*).

В епіграмі 11.35 Пізон відсутній; натомість перераховуються особи, які мають принести щось зі страв до бенкету, серед них називається ім'я самого Філодема. Подібний перелік зустрічаємо в *AP* 5.181,185; очевидно, тексти з описом підготовки до бенкету та запрошення на нього мали містити обов'язковий перелік продуктів разом з іменами тих, хто їх купує – чи гості, чи сам господар, чи його раби. Судячи зі згадуваної епіграми 11.10 Лукіллія (якій також мешкав у Римі, щоправда, вже у I ст. н. е.), у тексті запрошення мав також зазначатися формат бенкету, якщо він якимось відрізнявся від загальноприйнятих канонів.

Отже, аломотив “запрошення на бенкет” у грецькій епіграмі, очевидно, є доволі пізнім і перебуває під впливом римської традиції.

Бенкет латинською мовою називається *convivium* або *cena*. F. Sapsford підкреслює різницю між грецькими і римськими бенкетами: на перших було виключно чоловіче товариство (маються на увазі учасники; розважати їх могли представники обох статей) та, головним чином, пиття; римські ж бенкети відвідували як чоловіки, так і жінки, а основним процесом було споживання їжі [10, 201].

На нашу думку, інтертекстуальний мотив “бенкет” є домінантним у таких віршах: 1.71, 5.64, 9.77, 9.93, 10.48, 11.6, 11.36, 11.52. Як бачимо, творчість Марціала мало представлена застільними епіграмами. Однак, нечисленні вірші, позначені цим мотивом, заслуговують на увагу, так само, як і сам мотив. Про його важливість для розуміння концепції творчості цього автора свідчать номінативні структури, якими Марціал характеризує деякі

свої книги: *libellus... vino madaat* “ книжечка... просочена вином” (11.15), *conuiuia est commissatorque libellus* “книжечка – гість на бенкеті та гуляка” (5.16).

Вірш 1.71 вочевидь написаний під впливом грецької епіграми, проте має деякі суто римські особливості:

Laeuia sex cyathis, septem lustina bibatur,
quinque Lycas, Lyde quattuor, Ida tribus.
Omnis ab infuso numeretur amica Falerno,
et quia nulla uenit, tu mihi, Somne, ueni.

“Шість кіафів за Левію, сім нехай вип’ється за Юстину // п’ять за Лікаду, за Лиду – чотири, за Іду – три. // Кожна подруга нехай порухається налитим Фалерном, // і, якщо жодна не йде, ти, Сон, до мене приходи”.

Спостерігається відсилка до елліністичної епіграми за рахунок вживання номінатем грецького походження, що позначають жіночі імена (*Lycas, Lyde, Ida*) та келих (*cyathus*). Кількість келихів тут не випадкова – вона мала співпадати з кількістю літер в імені того, за кого п’ють [1, 454].

Специфічно римською є номінатема на позначення вина – *Falernum* (італійське фалернське вино). Звертає на себе увагу дієслово *bibere* “пити”, що стоїть у *praesens conjunctivi passivi* у значенні *conjunctivus imperativus*, а також дієслово *infundere* “наливати” у формі *participium perfecti passivi*.

У 5.64 також бачимо наявність інтертекстуальності з грецьких джерел – номінативні одиниці на позначення еллінських імен (*Sextantes, Calliste, duos infunde Falerni* “Дві шостих, Каллісте, налий Фалерну”; *tu super aestiuas, Alcime, solue niues* “зверху ти, Алкіме, дай літній сніг”) і архітектурної споруди – галікарнаського мавзолею (*Tam uicina iubent non uiuere Mausolea, // cum doceant ipsos posse perire deos* “Так, сусідні мавзолеї наказують нам жити, // оскільки вчать, що померти можуть навіть самі боги”). Дієслово *bibere* в цій епіграмі відсутнє, проте зберігається дієслово *infundere*, на цей раз у *modus imperativus* (*infunde* “налий”). Знову присутня номінатема *Falernum*. Крім того, епіграма розширюється за рахунок переліку атрибутів бенкету: *atomum* “амом (ароматична рослина)” (іменник знову ж таки грецького походження) та *rosa* “троянда”, з якої робили вінки. Епіграма описує підготовку до бенкету, що виражається у спонуванні до виконання певної діяльності, пов’язаної з ритуалом застілля. Це виражається у дієслівних формах наказового способу (*solue* “видай”, *infunde* “налий”) та у *praesens conjunctivi* зі значенням *conjunctivus imperativus* (*pinguescat* “нехай густо плетється”, *lassenturque* “нехай обтяжуються”).

У 9.93 бачимо знову грецьке ім’я – на цей раз хлопчика, що має наливати (у формі звертання – *Calacisse*), топонім грецького походження (*ab Odrysio... orbe* “у краю Одриському” [тобто фракійському]), грецьку назву келиха (*Sex iubeo cyathos* “шість наказую кіафів”). Крім того, ще раз натрапляємо на вже знайомий епонім, однак, уже з певною характеристикою – *immortale Falernum* “безсмертний Фалерн”. Тут також міститься вказівка на традицію прикрашання чола квітами – знову ж таки, у вигляді номінатемами *rosa*.

Проте в цій епіграмі має місце і додатковий інтертекстуальний мотив, генетично пов’язаний із мотивом бенкету – сексуальний потяг до хлопчика-виночерпця, що є ремінісценцією давнього міфу про пристрасть Зевса до Ганімеда, якого він забрав на Олімп, щоб той вічно наливав вино закоханому богу. Крім грецького імені, хлопчик характеризується номінатемою *puer*, яка може бути еквівалентом грецької лексеми *παῖς*, вживаної у подібних ситуаціях елліністичної епіграми (*AP*, 12 книга).

Вказується також додаткова функція дитини – *da basia* “дай поцілунки”. Розвиток цього аломотиву бачимо вже в 11.6. Хлопчик-виночерпій і на цей раз має грецьке ім’я (*misce, Dindyme, sed frequentiores* “змішуй, Діндіме, та частіше”), проте його поцілунки порівнюються з римськими реаліями – *quales Pythagoras dabat Neroni* “які Піфагор давав Нерону”. При цьому, ім’я *Pythagoras* всупереч походженню інтертексту також є грецьким, однак породжує певні асоціації сексуального характеру. Як свідчать Тацит і Діон Кассій, одіозний імператор повинчався з колишнім рабом Піфагором, виконуючи роль нареченої (*Tac. Ann. 15.37.4, Dio 62.28.3*). Далі знову зустрічається номінатема на позначення поцілунків: *Da nunc basia, sed Catulliana* “дай тепер поцілунки такі ж, як у Катутла”. У даному випадку джерелом інтертекстуальності є вірші 5, 7 збірки Катутла, де поет вимагає поцілунків від своєї коханої (*da mi basia mille... “дай мені тисячу поцілунків...”*). Номінатема *Dindymus* та-

кож зустрічалася у Катулла, позначаючи євнуха (*Cat.* 63), тобто також навіює сексуальні асоціації реципієнту, знайомому з творчістю Катулла.

На цьому інтертекстуальна гра з творчістю поета-попередника не припиняється – Марціал вводить алюзію на інший вірш Катулла: *quae si tot fuerint quot ille dixit, donabo tibi Passerem Catulli* “якщо всі вони будуть, як він сказав, дам тобі горобця Катуллового”. Тут маємо алюзію на вірші 2, 3 про горобчика Лесбії, коханої Катулла. Однак, у даному контексті номінатема *passer* “горобець” з огляду на явно сексуальний характер епіграми виступає як метафора фалосу (подібні до наших міркування знаходимо у F. Sapsford [10, 152], в той час як V. Rimell вбачає у цьому *the true joys of Venus* “справжні радощі Венери”, натякаючи на пасивну сексуальну роль “авторської маски” – через порівняння зі стосунками Піфагора та Нерона [9, 170]). У будь-якому випадку обидві ці версії повторюють традиції елліністичних бенкетів, основною темою яких був статевий потяг [4, 97].

Вже відомі нам із проаналізованих епіграм засоби відтворення інтертекстуальності знаходимо в 11.36. Це і грецьке ім'я хлопчика, що займається вином (*Hypne, quid expectas, piger?* “Гіпне, чого чекаєш, лінивий?”), і грецька назва келиху (*sex cyathos... bibamus* “шість кіафів... ми б випили”), і наказ налити знову ж таки “безсмертний” Фалерн (*Immortale Falernum funde*).

У вірші 1.27 з'являється прислів'я, яке ми згадували, аналізуючи грецькі застільні епіграми: *μισέω μνάμονα συμπόταν* “ненавиджу товариша по пиятиці з гарною пам'яттю”, причому саме у такій повній формі, якої не зустрічалася в еллінських текстах.

На тлі вищезазначених застільних віршів значно вирізняються епіграми 5.78, 10.48, 11.52. Вони відтворюють вже згадуваний нами інтертекстуальний аломотив запрошення на бенкет. Подібні вірші-запрошення писали попередники Марціала в римській літературі – вже згадуваний Катулл з *Cat.* 13 і Горацій, в якого цей мотив зустрічається кілька разів (*Od.* 1.20, 38; *Ep.* 1.5).

Запрошення Марціала досить розлогі як на епіграми – 5.78 має обсяг у 32 рядки, 10.48 – у 24, 11.52 – у 18. Детально про ці вірші з огляду на тематичні цикли, які вони формують довкола себе, можна прочитати у [10, 208–224]. Нас же цікавить інше: архітекстуальні рамки епіграми-запрошення та елементи інтертекстуальності в цих текстах, які походять з неепіграматичних джерел.

У трьох віршах відсутні всі попередні інтертекстуальні до грецьких епіграм елементи: немає ні згадок про Фалерн, ні грецьких хлопчиків-виночерпіїв, ні наказу наливати вино, ні грецьких назв посуду. Натомість маємо формат запрошення, адресованого особам із явно римськими іменами, та умови бенкету, що здаються наближеними до реальних.

У цих запрошеннях знову має місце перелік багатьох страв – причому значно довший за списки продуктів з епіграм грецьких попередників Марціала. Очевидно, що ця особливість мотиву запрошення знайшла у римського епіграматиста своє найяскравіше вираження. Саме цей довгий перелік пояснює значний обсяг цих трьох текстів.

Епіграми 10.48 та 11.52 об'єднує номінатема *cenula* “обідець”, якою Марціал підкреслює скромність свого бенкету, незважаючи на велику кількість запропонованих страв. У 5.78 присутня номінатема *sepa* “обід”, однак вона характеризує бенкет не поета, а Аррунція Стелли, патрона Марціала. Таким чином, Марціал використовує зменшувально-пестливий суфікс для утворення номінатем, які знаходяться в посесивній зоні “авторської маски”.

В епіграмі 5.78 маємо майже точну цитату з *Cat.* 14: *Cenabis bene, mi Fabulle, apud me* “Пообідаєш добре, мій Фабулле, у мене” (Катулл) і *Cenabis belle, Juli Cerialis, apud me* “Пообідаєш добре, Юлію Цериалію, в мене” (Марціал). Проте сюжет, який розкриваються Катуллом у цьому вірші, в Марціала відсутній, тому впізнавана цитата була, очевидно, введена автором з метою певного інтертекстуального діалогу з текстом-“донором”.

Отже, інтертекстуальний мотив-прототип “бенкет” реконструюється в давньогрецькій епіграмі в межах архітекстуальної парадигми на основі залучення актуалізатора-теоніма субжанру Вах у різних формах його номінації та формантів *ov*, *pot* – як репрезентантів основного концепту застільних епіграм “пиття вина”; і номінатемами-теоніми, і форманти-репрезентанти в складі композитних номінативних одиниць можуть набувати метафоризації та поляризації у своїй семантиці. З іншого боку, індивідуальні авторські інтертексти на базі варіативності мотиву реалізуються на основі вживання онімів прецедентного походження з певним семантичним потенціалом.

В епіграмах Марціала відсутній теонім-актуалізатор мотиву, однак присутні номінативи-репрезентанти, що утворюють рамкову конструкцію: оніми грецького походження, дієслівні номінативи з семантикою “пити”, “наливати” у імперативних формах, стала номінативна одиниця на позначення вина латинського походження, номінативи на позначення атрибутів бенкету як грецького, так і латинського походження. Попри існування сталої рамкової конструкції “бенкет” застільні епіграми Марціала також вміщують у себе додаткові мотиви, насамперед сексуальні, що пов’язано із синкретизмом традицій застілья та сексуальної активності в античній культурі.

Окремо можна виділити інтертекстуальний аломотив “запрошення на бенкет”, який і у грецькій, і у латинській епіграмі має специфічну композиційну структуру: оніми-учасники бенкету, номінативи на позначення страв бенкету, номінативні одиниці, що підкреслюють бідність застілья та його організатора, від імені якого ведеться мова. Очевидно, мотивоворчою в даному випадку є римська традиція, оскільки джерелами позажанрової інтертекстуальності в текстах-запрошеннях і греків, і Марціала є тексти римських письменників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Марциал М.В. Эпиграмммы / Марк Валерий Марциал // Пер. Ф. Петровского. – М. : Художественная литература, 1968. – 487 с.
2. Селиванова Е.А. Когнитивная ономазиология. – К.: Фитосоциоцентр, 2000. – 248 с.
3. Селиванова Е. А. Концептуализирующая функция ономазиологической связности в художественном тексте // Язык. Текст. Дискурс: Научный альманах Ставропольского отделения РАЛК / Под ред. проф. Г.Н. Манаенко. Выпуск 7. – Ставрополь : Изд-во СГПИ, 2009. – 448 с. – С. 46–54.
4. Bowie E. From Archaic Elegy to Hellenistic Symptotic Epigram? / E. Bowie // Brill's Companion to Hellenistic Epigram. – Leiden : Brill, 2007. – P. 95–113.
5. Fantuzzi M., Hunter R. Tradition And Innovation In Hellenistic Poetry // Marco Fantuzzi, Richard Hunter. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – 511 p.
6. Giangrande G. Symptotic Literature and Epigram / G. Giangrande // L'Epigramme grecque (Entretiens Hardt 14). – Vandoeuvres-Geneva, 1969. – P. 91–175.
7. Gutzwiller K.J. A Guide to Hellenistic Literature / Kathryn Gutzwiller. – Malden, Oxford, Victoria : Blackwell Publishing, 2007. – 261 p.
8. Reitzenstein R. Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinischen Dichtung / Richard Reitzenstein. – Giessen : J. Ricker'sche Buchhandlung, 1893. – 288 S.
9. Rimell V. Martial's Rome Empire And The Ideology Of Epigram // Victoria Rimell. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – 231 p.
10. Sapsford F.M. The 'Epic' Of Martial // Francesca May Sapsford / A thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of Doctor Of Philosophy. – Birmingham : Institute of Archaeology and Antiquity College of Arts and Law, University of Birmingham, 2012. – 251 p.
11. The epigrams of Philodemus // Introduction, translation of text, and commentary by David Sider. – Oxford, New York : Oxford University Press, 1997. – 259 p.
12. Wecowski M. Homer and the Origins of the Symposium / Marek Wecowski // Omero Tremila Anni Dopo. – Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2002. – P. 625–637.
13. Wecowski M. The Rise of the Greek Aristocratic Banquet / Marek Wecowski. – Oxford : Oxford University Press, 2014. – 400 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. AP – The Greek Anthology with an English translation by W.R. Paton in five volumes. – London : William Heinemann, New York : G. P. Putnam's sons, 1919. – Vol. IV. – 517 p.
2. Cat. – Gaii Valerii Catulli Carmina // Режим доступу до ресурсу : <http://www.perseus.tufts.edu>
3. Cic. Pis. – Marci Tullii Ciceronis In Pisonem // Режим доступу до ресурсу : <http://www.perseus.tufts.edu>

4. Dio – Dionis Cassii Cocceiani Historiarum Romanorum quae supersunt // Режим доступу до ресурсу : <http://www.perseus.tufts.edu>
5. Ep. – Quinti Horatii Flacci Epodon // Режим доступу до ресурсу : <http://www.perseus.tufts.edu>
6. Il. – Ὀμήρου Ἰλιάς // Режим доступу до ресурсу : <http://www.perseus.tufts.edu>
7. Hor. Carm. – Quinti Horatii Flacci Carmina // Режим доступу до ресурсу : <http://www.perseus.tufts.edu>
8. M. Valerii Martialis Epigrammaton libri / recognovit W. Heraeus // Режим доступу до ресурсу : <http://www.perseus.tufts.edu>
9. Od. – Quinti Horatii Flacci Odes // Режим доступу до ресурсу : <http://www.perseus.tufts.edu>
10. Tac. Ann. – Publii Cornelii Taciti Annales // Режим доступу до ресурсу : <http://www.perseus.tufts.edu>

ДО ПИТАННЯ ПРО ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКІ СИНТАКСИЧНІ КОНТРАСТИ

Оксана Баранівська

кандидат філологічних наук, кафедра україністики
Ягеллонський університет у Кракові (ПОЛЬЩА)
al. Mickiewicza 11, 31-120 Kraków
e-mail: bosoksana@poczta.fm
UDC: 811.162.1 : 81'367.335.2

ABSTRACT

The issues of Polish and Ukrainian syntactic contrasts

У статті здійснено аналіз багатокомпонентних конструкцій польської мови і особливості їх перекладу українською, а також переклад українських структур такого типу польською мовою. Мета дослідження — показати спільні і відмінні характеристики цих складних речень в обох мовах. Теоретичні узагальнення зроблено на матеріалі оригінальних і перекладних текстів, почерпнутих з художньої літератури (польської і української). Досліджено особливості багатокомпонентних конструкцій і з'ясовано, що граматична природа цього типу складних речень в обох мовах не завжди однакова, і це простежується, зокрема, при порівняльному аналізі.

Ключові слова: українська мова, польська мова, синтаксис, складне речення, багатокомпонентна конструкція, сполучні засоби, переклад.

The article studies polycomponential Polish constructions and peculiarities of their translation into Ukrainian as well as the translation of the same type of Ukrainian constructions into Polish. The objective of the following research is to show common and different features of complex sentences under the study in two languages. The theoretical generalization is based upon the original and translated texts taken from both Polish and Ukrainian fiction. The analysis of the peculiarities of the polycomponential constructions has revealed that grammatical nature of this type of complex sentences in both languages is not always the same, what is confirmed by the comparative analysis.

Key words: Ukrainian, Polish, syntax, complex sentence, polycomponential construction, linking words, translation.

Багатокомпонентні конструкції як різновид складного речення мають ряд специфічних особливостей. Цей тип речень доволі активно досліджувався і досліджується у слов'янському мовознавстві, про що свідчать праці таких учених, як Я. Бауер [10], Й. Грбачек [12], Ф. Кочиш [16] та інші. В польському мовознавстві цим синтаксичним утворенням присвячені наукові розвідки З. Клеменевича [15], С. Йодловського [13], А. Пшибицін [18], К. Тутак [20] та ін. З. Клеменевич називає цей тип синтаксичної структури «багатокомпонентне складне речення» [15, с. 108]. В українському мовознавстві складні багатокомпонентні речення досліджували Б. М. Кулик [6], К. Ф. Шульжук [9], А. П. Грищенко [3] та ін. На окрему увагу заслуговують праці М. В. Симулика [7], який аналізує ці синтаксичні одиниці в західнослов'янських і південнослов'янських мовах. У російському мовознавстві складні багатокомпонентні конструкції з різних площин досліджували Г. Ф. Гаврилова [2], Г. Ф. Калашникова [5], В. В. Казмін [4], Г. П. Уханов [8] та ін. Слід зазначити, що цей синтаксичний тип у різних дослідженнях визначений (названий) по-різному, тому й натрапляємо такі терміни, як «ускладнені складні речення» [2], «складні речення ускладненого типу» [5], [7] «складні багатокомпонентні речення» [5], [9]. Як зазначає К. Ф. Шульжук [9, с. 11], «ці терміни використовуються паралельно, як синоніми». Складнопідрядні речення можуть складатися не лише з двох предикативних частин — головної і підрядної, але й з

трьох і більше. І. Р. Вихованець [1, с. 340] перші називає елементарними (двокомпонентними), другі – неелементарними (багатокомпонентними). У нашій статті використовувати мемо термін «складні багатокомпонентні конструкції».

Функціонування цього типу речень у конкретному стилі не було до цих пір предметом глибшого лінгвістичного зацікавлення. Поодинокі розвідки трапляються, втім у них найчастіше здійснюється дослідження в іншій площині: до уваги береться, наприклад, певний твір і аналізується його синтаксис або ж спостереження ведуться над синтаксисом творів одного письменника. Наприклад, цьому присвячено кілька монографій, зокрема М. Русковського «Główne tendencje syntaktyczne w polskiej prozie artystycznej dwudziestolecia międzywojennego» [19], де теж аналізуються синтаксичні особливості художніх текстів; К. Заберовської «Składnia utworów Marka Nowakowskiego» [21], тощо; низка статей, як наприклад, Б. Конколь «Składnia opowiadania Marka Nowakowskiego "Ratusz"» [14], А. Боровської «Struktury składniowe w opowiadaniach Iwaszkiewicza "Sny"» [11] та ін. На окрему увагу заслуговує стаття К. Писаркової «Osobliwe zdania względne Reja» [17], в якій досліджуються особливості одного типу речень.

Проте глибше виявлення функціонально-синтаксичних особливостей синтаксичних одиниць можливе при порівнянні текстів (завершених), тобто при аналізі оригіналу і перекладу або при аналізі кількох перекладів одного твору (у нашому дослідженні обмежимося тільки одним варіантом перекладу кожного з аналізованих творів. Це будуть польські переклади романів П. Загребельного і Ю. Андруховича і польські твори Є. Єнджеєвича, Я. Івашкевича, С. Лема, А. Стасюка.

Кожна складна багатокомпонентна конструкція може містити підрядні означальні речення (саме такі структури будуть предметом нашого дослідження), які, своєю чергою, разом із іншими видами підрядних або простими реченнями власне і утворюють ускладнені структури, що дає змогу детальніше простежити їхню природу, адже підрядні означальні вступають у послідовну підрядність з іншими типами речень або можуть бути супідрядними в одній багатокомпонентній структурі.

Будь-яка багатокомпонентна конструкція членується на синтаксичні блоки, що охоплюють як одну предикативну частину, так і декілька. У зв'язку з цим виділяються такі групи поєднання предикативних частин багатокомпонентних (неелементарних за І. Р. Вихованцем) складнопідрядних речень [1, с. 341]:

- конструкції з послідовною підрядністю;
- конструкції з супідрядністю;
- конструкції з супідрядністю і послідовною підрядністю.

Найпоширенішими в сучасній польській мові є конструкції з послідовною підрядністю (якщо брати до уваги художній, публіцистичний і науковий стилі загалом), проте, якщо розглядати кожен зокрема, то для художнього характерні всі три різновиди багатокомпонентних речень. У нашому дослідженні звернемо увагу на такі конструкції:

- багатокомпонентні конструкції, в яких підрядне означальне поєднується з підрядними інших типів;
- багатокомпонентні конструкції, в яких підрядне означальне вступає в послідовну підрядність з іншими типами речень;
- багатокомпонентні конструкції з сурядністю і підрядністю, які містять підрядні означальні.

Багатокомпонентні конструкції, в яких підрядне означальне поєднується з підрядними інших типів є таким типом синтаксичних структур, у яких речення, що входять до їхнього складу, поєднуються зв'язком супідрядності, а також утворюють із ними послідовну підрядність. Натомість ці речення не утворюють паралельної підрядності, оскільки між підрядними означальними і підрядними іншого типу такий зв'язок виключений.

Підрядні означальні речення можуть поєднуватися супідрядним зв'язком тільки з тими підрядними, які стоять перед головним. Наприклад: *Gdy wreszcie odłożył słuchawkę, już wiedział, że niepotrzebna ta rozmowa stąd tylko, ponieważ uległ pragnieniu wymienienia kilku zdań z człowiekiem, który wszystko o nim wie i przez tę wiedzę wydaje się kimś bliższym, że chciał usłyszeć chociażby jego głos* [W. Odojewski, с. 55]; *Якби ми мали ще сякий-такий європейський досвід, то ми б порівняли Київ навіть з молодю жінкою, що розквітла в коханні і, прокинувшись вранці, найперше чує себе щасливою, сильною, доброю і щедрою...* [П. Загребельний, 1976, с. 253].

Особливості цього типу речень полягають у тому, що підрядні частини не є однорідними, оскільки відносяться до одного слова (словосполучення) головної частини чи до всього головного речення в цілому (і тоді обов'язково відповідають на різні питання) або ж до різних слів (словосполучень) головної частини.

Узагалі цей тип багатокомпонентних конструкцій якраз є одним із найпоширеніших у художній літературі (поряд із конструкціями з послідовною підрядністю). Наприклад: *Kiedy wychodziłam, pani, która odezwała się pierwsza, podeszła do mnie* [К. Janda, с. 59]; *Коли влада опиняється в руках воїнів, тоді вона створює війни, яких потребує для свого існування* [П. Загребельний, 1975, с. 172].

Порівнюючи ці конструкції в обох мовах, зауважуємо, що відмінність між ними полягає лише в тому, що в процесі перекладу можуть бути змінені сполучні засоби (як наслідок — тип речення). Натомість щодо розташування підрядних частин відносно головної, структурні особливості залишаються без змін. Однак трапляється, що при перекладі такому типу багатокомпонентних конструкцій відповідає інший. Наприклад: *Kiedy pająki powygrzały w ciele skazańca głębokie dziury, zarząd monasteru zwrócił się do Petersburga zapytaniem, czy można dać więźniowi kij do opędzania się od pająków* [J. Jędrzejewicz, с. 283] — *Пацюки повигризали в тілі ув'язненого глибокі рани, і монастирське начальство звернулося до Петербурга з запитанням, чи можна йому дати палицю, щоб боронитися від пацюків* [Є. Єнджеєвич, с. 210]; *Gdy tylko wyjechali w pole, ogarnął go [Andrzeja. — О. Б.] ów jesienny polny zapach, który szedł przez równinę, roztapiając w sobie woń końskiego potu i rzemienny aromat siodła i uzdy* [J. Iwaszkiewicz, t. 3, с. 166] — *Виїхали в поле, і тут його [Анджея. — О. Б.] огорнули пахощі, якими дихала широка рівнина; то були пахощі осінніх нив, пахощі, які розтоплювали в собі і дух кінського поту, і ремінний запах сідла і вуздечки* [Я. Івашкевич, т. 3, с. 112]. В українському перекладі маємо багатокомпонентне складне речення з сурядністю і підрядністю, в якому одна сурядна частина вживається самостійно, іншу поширює підрядне означальне речення. Натомість у перекладі польською мовою зникає підрядне означальне: *Kapelan Wippon, який opisał życie Konrada, nawet u niepiszności imperatora wbać cnotę, коли говорив: «Воля божа восхотіла лишити тебе неосвіченим в науці...»* [П. Загребельний, 1975, с. 56] — *Wizon, kapelan przy dworze i biograf Konrada, nawet analfabetyzm cesarza uznał za cnotę, gdyż pisał: «Z woli Bożej nie zostałeś oświecony w naukach...»* [P. Zahrebelny, с. 80].

Багатокомпонентні конструкції, в яких підрядне означальне вступає в послідовну підрядність з іншими типами речень, охоплюють такі речення, в яких підрядне означальне є підрядним другого ступеня і пов'язується з підрядним з'ясувальним чи обставинним першого ступеня. Наприклад: *W jednym, z Japonii, napisał mi, że poznał tam aktora, który ma własną nosicielkę perel...* [К. Janda, с. 81]; *... А для самої Євпраксії воно [слово. — О.Б.] ї геть заказане, бо приведе лиш до давніх спогадів і викличе болісні пристрасті, який ліпше всіляко уникати* [П. Загребельний, 1975, с. 225].

У конструкціях цього типу підрядні означальні речення польської мови приєднуються до підрядного з'ясувального переважно сполучним словом *który (jaki)*, а не сполучником *że*, оскільки останній часто використовується в підрядному з'ясувальному (для уникнення повтору), але рідше в підрядному означальному. Так, можуть уживатися *który (jaki)* і *żeby, jak* тощо. Наприклад: *Ludzie mówili, że w tym pokoju, który teraz jest pokojem ojca, żona Gruszczyńskiego, chora umysłowo, siedziała godzinami na fotelu, na środku pokoju, patrzyła na zawieszone prawie pod sufitem lustro i czesała włosy* [К. Janda, с. 17]; *...Ja zaś zrozumiałem, że wielka zmiana, na którą od lat czekałem i w której nadejście po latach wątpiłem — w końcu jednak nadeszła* [J. Pilch, с. 50].

Підрядне обставинне речення (підрядне мети чи підрядне причини) може вступати в послідовну підрядність із підрядним означальним, наприклад: *Szukano krajanów, aby z ich ust uzyskać potwierdzenie, że ów świat po tamtej stronie nie zapadł się w nicość, że miejsca, w których mieszkała radość życia, istnieją nadal — choćby fakt ten miał być bardziej bolesny niż pocieszający* [J.-J. Szczepański, с. 30] і *Stary pan Myszyński posyłał go [Janusza. — О. Б.] do Royskich z byle głupstwem, z kartką do pana Royskiego, z prośbą o pożyczanie cukru czy o wymianę gazet, bo tych gazet, które czytano w Royskich, Myszyński nie prenumerował* [J. Iwaszkiewicz, t. 3, 305]. У першому реченні маємо поєднання паралельної і послідовної підрядності предикативних частин. Підрядне першого ступеня — підрядне обставинне мети

— вступає в паралельну підрядність із підрядними означальними, друге з яких утворює послідовну підрядність із підрядним означальним третього ступеня.

Цікавими видаються переклади польською мовою речень, в яких багатоконпонентна конструкція не відтворюється аналогічно: *Того дня я прибув на острів пополудні, бо переді мною була тільки вечірня служба пам'яті всіх померлих, яку називаємо Ангел Господній* [Ю. Андрухович, с. 102] — *Tego dnia przybyłem na wyspę popołudniem, albowiem czekały na mnie jedynie nieszpory* [J. Andruchowycz, с. 124] чи *Коли тебе дванадцятилітньою вивезено з рідної землі, кинуте в ці мокрі гори, позбавлено надій, доведено до розпачу, коли ти, здавалося, назавжди загубилася в горах і коли зненацька доля порятувала тебе від забуття і підняла на ту височінь, з якої можна б озирнутися назад, то що побачиш там?* [П. Загребельний, 1975, с. 132] — *Gdy w wieku lat dwunastu zmuszona była opuścić ziemię rodzinną, by znaleźć się wśród tych wilgotnych gór, pozbawiona nadziei, doprowadzona do rozpaczy, i gdy już, jak się zdawało, na zawsze zagubiła się w tych górach, nagle los wydobyl cię z zapomnienia i wyniósł na takie wyżyny, z jakich można spojrzeć wstecz, poza siebie i cóż tam zobaczyłaś?* [P. Zahrebelny, с. 192]. Ці переклади містять дещо інші типи підрядних речень, ніж маємо в оригінальних текстах. В оригіналі — однорідна підрядність обставинних часу, у перекладі — послідовна підрядність обставинних часу і причини, в оригіналі підрядне означальне вступає у послідовну підрядність з підрядним обставинним, у перекладі — залежить від опорного слова головного речення.

Ці речення характеризуються послідовною залежністю підрядних предикативних частин. Перша з них залежить від головного речення і є підрядною першого ступеня, друга залежить від першої і є підрядною другого ступеня і т. д., таким чином утворюючи ланцюг предикативних одиниць. Вони можуть бути однакові або різні за граматичним значенням, за структурою також бувають різні, однак єдина система синтаксичного зв'язку, що їх поєднує, зберігається.

Слід зазначити, що в українській мові, на відміну від польської, частіше трапляються багатоконпонентні конструкції, в яких підрядне означальне є підрядним першого ступеня, що поєднується з підрядним іншого типу (найчастіше обставинним), яке є підрядним другого ступеня. Наприклад: *Вона взяла мене за вухо, повела до кімнати, в якій завжди жила, коли приїздила до нас погостювати, посадила мене на стілець, сіла навпроти, вперлася ліктями в стіл, стала пильно дивитися мені в обличчя* [П. Загребельний, 1976, с. 300]; *Я зробила вигляд, ніби цілком не серджуся, хоч усередині нервувала і злостилася, втім, не маючи на це жодного права...* [Ю. Андрухович, с. 255].

Переклад конструкцій цього типу українською мовою переважно зберігає свої синтаксичні і стилістичні особливості. Наприклад: *Hryhorijowi nieźle się mieszało w Moryńcach, chociaż po jakimś czasie zaczął doznawać pewnych trudności, których powodem był właśnie prawy właściciel chaty* [J. Jędrzejewicz, с. 17] — *Григорієві непогано жилося в Моринцях, хоч невдовзі він зустрівся з прикрощами, причиною яких був колишній господар хати* [Є. Єнджеєвич, с. 19]; *Вона стежила за тим, щоб у палаці, який ми винаймали, не було протягів* [Ю. Андрухович, с. 173] — *Pilnowała, by w pałacu, który wynajmowaliśmy, nie było przeciągów* [J. Andruchowycz, с. 213]. Проте перекладацька майстерність і полягає в тому, щоб так передати текст, аби стилістичні і смислові особливості збереглися і “пристосувалися” до граматики певної мови. Тому переклад не завжди може бути дзеркальним відображенням оригіналу (тоді це не є добрий переклад), свідченням чого є аналізовані нами твори (в нашому випадку до уваги беремо тільки особливості перекладу окремих типів речень). Наприклад: *Pamiętam je [twarze. — О. Б.] lepiej, ponieważ spoglądają z jakiegoś zamierzczego czasu i odległości, o jakich Europejczyk nie śmiałyby pomyśleć* [A. Stasiuk, с. 128] — *Пам'ятаю їх [обличчя. — О. Б.] краще, позаяк споглядають з якихось померклого часу і відстані — європейцеві про такі й не помислити* [А. Стасюк, с. 55] чи переклад з української: *І тому, коли вони справді покалися, то повинні з готовністю знести очисний вогонь церковного покарання, який він прикладе для зцілення їхніх виразок, щоб легкість прощення їхньої тяжкої провини не змаловажила в їхніх очах злочинів супроти апостольського престолу* [П. Загребельний, 1975, с. 95] — *Skoro okazali wszyscy prawdziwą skruchę, powinni z całą gotowością poddać się oczyszczającemu ogniovi kościelnej pokuty, który on, papież, wznieci celem wypalenia gnębiących ich wrzodów, aby łatwość, z jaką uzyskali odpuszczenie swych ciężkich win, nie pomniejszyła w ich oczach krzywd wyrządzonych tronowi*

apostolskiemu [P. Zahrebelny, с. 138 — 139]. Тут відбулася синтаксична трансформація: у перекладі підрядне обставинне мети «ускладнене» підрядним означальним.

Як і багато інших багатокомпонентних складнопідрядних речень, ці є значно пізнішим синтаксичним утворенням у літературній, зокрема писемній, мові і слугують для чіткої побудови її граматичної і стилістичної систем.

Серед багатокомпонентних конструкцій з сурядністю і підрядністю, які містять підрядні означальні, найпоширенішими є такі, що містять просте речення і складнопідрядне (з підрядним означальним), між якими існує сурядний зв'язок. У цих реченнях одні предикативні частини поєднано сурядним зв'язком, інші — підрядним. За І. Вихованцем [1, с. 352], у сурядно-підрядних конструкціях предикативні частини можуть поєднуватися різними способами:

1) одну із сурядних поширює підрядна частина, а інші сурядні вживаються без підрядної. Наприклад: *Zaraz na początku swego panowania król Minos wypowiedział wojnę piraterii i flota kretańska mogła bezpiecznie pływać od wybrzeży Azji Mniejszej aż do miasta Sycylii, Hiszpanii i dalej jeszcze, do mglistych wysp Północy, skąd przywożono synę i elektron* [J. Żylińska, с. 74]; *Вона згодилася допомогти Генріху, і він послав з нею до папи свою тещу з сином, маркграфа Еццо, батька ворожого йому Вельфа Баварського й абата Ключінійського з проською звільнити його від церковного відлучення і не вірити німецьким князям, які возводять на нього звинувачення більше від заздрощів, аніж від справедливості* [П. Загребельний, 1975, с. 96];

2) кожна з сурядних частин супроводжують підрядні частини. Наприклад: *W końcu i debiutanci są tu bez szans, ale nawet ci, co przybyli do mnie po raz pierwszy, nie są już debiutantami, to przeważnie twórcy bardzo zaawansowani, prawdziwym debiutantom, co teraz na osiedlowym skwerku odkręcają pierwszą flaszkę, nawet do głowy nie przychodzi, że zostaną kiedyś zasłużonymi klasykami* [J. Pilch, с. 24]; *Той пройдисвіт, якого знайшов для імператора Заубуш, стояв позаду Генріха, притулений до нього, як чорна тінь, лиш поблискував своїми очиськами, але барон міг би записягтися, що вигадка з псом належить йому* [П. Загребельний, 1975, с. 206].

Крім цього, наявні конструкції, що містять поєднані між собою сурядними сполучниками складнопідрядні речення, серед яких є підрядне означальне (або тільки в одній складнопідрядній частині, або в обидвох складнопідрядних) Наприклад: *Ten rodzaj nostalgii tęskni do widnokregu, który wciąż się odsuwa, a utopia wyobraża sobie spojrzenie, w którym można zawrzeć całość* [A. Stasiuk, с. 92].

Багатокомпонентним конструкціям польської мови із сурядно-підрядним зв'язком, що найбільше поширені в художній літературі, при перекладі українською (і польською) можуть відповідати такі самі типи конструкцій. Наприклад: *Od czasu do czasu otrzymywał błagalne listy od ojca, którego przeniósł ze stacji kolejowej na mały folwarczek koło Horodenki, ale te prośby także można było opędzić byle czym* [J. Iwaszkiewicz, т. 1, с. 593 — 594] — *Час від часу він діставав благальні листи від батька, якого переселив із залізничної станції на невеличкий фільварок біля Городенки, але ці просьби також можна було задовольнити невеликими сумами* [Я. Івашкевич, т. 1, с. 391]; *Я задумав покінчити з усім цим у доволі традиційний спосіб, однак чутлива в усьому, що стосується моїх настроїв і намірів, Алекс устигла ножицями перетяти шнурок, на якому я щойно почав гоїдатися, намацуючи носакон зваблює ніщо порожнечі* [Ю. Андрухович, с. 174] — *Zdecydowałem zakończyć sprawę w całkiem tradycyjny sposób, jednak wrażliwa na wszystko, co dotyczy moich настроjów i zamiarów, Alex zdążyła przeciąć nożycami sznur, na którym właśnie zacząłem dyndać, namacawszy czubkiem buta kuszącą nicość próżni* [J. Andruchowycz, с. 214].

Утім, спостерігаються й відмінності. Наприклад: *Taka tęka była w jego głosie, że całkiem osłupiał podniosłem odruchowo rękę, chcąc tu pomóc w przytrzymaniu tych drzwi, bo o to najwyraźniej walczył, ale on wydał wtedy okropny krzyk, jakbym zamierzył się na niego pożem, zacząłem więc sofać się tyłem* [S. Lem, с. 44] — *У його голосі була така мука, що я, зовсім розгубившись, мимохіть підняв руку, щоб допомогти йому втримати двері, які от-от розчиняться. Та Сарторіус раптом нестямно залемментував, начебто я замахнувся на нього ножем. Я позадкував* [С. Лем, с. 40]; *Розповідь складалася впродовж багатьох днів, вона вимагала самотності, яку імператорові, хоч мав, здавалося, неподільну владу над усіма і всім, щоразу важко було виборювати, йому набридали коли й не з спра-*

вами, з якими всіх відсилано до Забуша, так з виявами покорі і відданості, а це вже той випадок, коли стає безсилим навіть всевладний чоловік, відомо також і те, що людині завжди тяжко дається саме те, що їй найнеобхідніше [П. Загребельний, 1975, с. 97] — *Opowieść trwała wiele dni, wymagała samotności, którą cesarz za każdym razem z trudem wywalczał, chociaż posiadał nieograniczoną władzę nad wszystkim i wszystkimi. Wiadomo, iż człowiekowi najczęściej przychodzi to, co jest dla niego najniezbędniejsze* [P. Zahrebelny, s. 141].

Таким чином, ці багатокomпонентні складні речення з різними видами зв'язку, що поширені як у сучасній польській літературній мові, так і в українській, компактні за будовою, за їхньою допомогою легше сприймати зміст у цілому, вони граматично та семантично наповнені і збагачують як усне, так і писемне мовлення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис. К.: Либідь, 1993. — 368 с.
2. Гаврилова Г. Ф. Усложненное сложное предложение в русском языке // Ростов-н / Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1979. — 228 с.
3. Грищенко А. П. Складносурядне речення в сучасній українській літературній мові. К.: Наукова думка, 1969. — 156 с.
4. Казмин В. В. Сложные предложения с соподчинением в современном русском языке. — Краснодар: Книжное изд-во, 1979. — 190 с.
5. Калашникова Г. Ф. Многокомпонентные сложные предложения в современном русском языке. Харків: Вища школа, 1979. — 160 с.
6. Кулик Б. М. Курс сучасної української літературної мови: Синтаксис. — К.: Радянська школа, 1965. — Ч. 2. — 284 с.
7. Симулик М. В. Складні речення ускладненого типу в сучасних слов'янських мовах. Ужгород: Ужгор. ун-т, 1976. — 80 с.
8. Уханов Г. П. О синтаксическом статусе полипредикативных сложных предложений // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — 1984. — № 3. — С. 38 — 43.
9. Шульжук К. Ф. Складні багатокomпонентні речення в українській мові. К.: Вища школа, 1986. — 184 с.
10. Bauer J. Syntactica slavica. Vybrané práce ze slovanské skladby. — Brno: Universita J. E. Purkyně, 1972. — 472 s.
11. Borowska A. Struktury składniowe w opowiadaniu Iwaszkiewicza «Sny» // Rozprawy komisji językowej XII. Wrocław etc.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wyd-wo PAN, 1982. — S. 280 — 287.
12. Hrbáček J. O pojetí a klasifikaci tzv. složitěho souvětí; typy souvětých konstrukcí // Slovo a Slovesnost. — 1965. — № 1, 26. — S. 27 — 35.
13. Jodłowski S. Podstawy polskiej składni. — W.: PWN, 1976. — 250 s.
14. Kałol B. Składnia opowiadania Marka Nowakowskiego «Ratusz» // Język Artystyczny. T. 1 / Pod red. A. Wilkonía. Katowice: Wyd-wo UŚ, 1978. — S. 67 — 77.
15. Klemensiewicz Z. Zarys składni polskiej. W.: PWN, 1963. — 134 s.
16. Kočiš F. Zložené súvetie v slovenčine. — Bratislava: Vyd-vo Sloven. akad. Vied, 1973. — 270 s.
17. Pisarkowa K. Osobliwe zdania względne Reja (Przyczynek do charakterystyki języka) // Mikołaj Rej. W czterechsetlecie śmierci: Praca zbiorowa / Pod red. T. Bieńkowskiego. Wrocław etc.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wyd-wo PAN, 1971. — S. 193 — 209.
18. Przybycin A. Szyk wypowiedzeń podrzędnych w wypowiedzeniu złożonym niewspółrzędnie. — Katowice: Wyd-wo UŚ, 1976. — 128 s.
19. Ruszkowski M. Główne tendencje syntaktyczne w polskiej prozie artystycznej dwudziestolecia międzywojennego. Kielce: Wyd-wo WSP, 1997. — 302 s.
20. Tutak K. Problemy opisu składniowego współczesnych tekstów literackich i publicystycznych wybranych typów zdań podrzędnych // Język Polski. — 2000 (LXXX) — № 1 — 2. — S. 56 — 62.

21. Zabierowska K. Składnia utworów Marka Nowakowskiego. — Katowice: Wyd-wo UŚ, 1990. — 136 s.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрухович Ю. Перверзія. Львів: Класика, 2000. — 292 с.
2. Загребельний П. Євпраксія. К.: Радянський письменник, 1975. — 312 с.
3. Загребельний П. З погляду вічності: Три романи про Дмитра Череду. К.: Дніпро, 1976. — 672 с.
4. Єнджеєвич Є. Українські ночі, або Родовід генія: Роман / Пер. з пол. В. Іванисенка. Львів: Атлас, 1997. — 444 с.
5. Івашкевич Я. Честь і слава: Роман: У 3 т. К.: Дніпро, 1966. — Т. 1 / Пер. з пол. С. Ковганюка. — 448 с.
6. Івашкевич Я. Честь і слава: Роман: У 3 т. К.: Дніпро, 1966. — Т. 3 / Пер. з пол. О. Федосенка. — 356 с.
7. Лем С. Соляріс. Едем: Романи / Пер. з пол. Д. С. Андрухова. К.: Молодь, 1987. — 416 с.
8. Andruchowycz J. Perwersja / Tłum. z ukr. O. Hnatiuk, R. Rusnak. Wołowiec: Czarne, 2003. — 368 s.
9. Stasiuk A. Moja Europa // Andruchowycz J., Stasiuk A. Moja Europa. Wołowiec: Czarne, 2001. — 144 s.
10. Iwaszkiewicz J. Sława i chwała // Iwaszkiewicz J. Sława i chwała: W 3 t. W.: Wyd-wo Literackie MUZA SA, 1998. — Т. 1. — 680 s.
11. Iwaszkiewicz J. Sława i chwała // Iwaszkiewicz J. Sława i chwała: W 3 t. W.: Wyd-wo Literackie MUZA SA, 1998. — Т. 3. — 560 s.
12. Janda K. Różowe tabletki na uspokojenie. W.: Wyd-wo W.A.B., 2002. — 256 s.
13. Jędrzejewicz J. Noce Ukraińskie, albo Rodowód Geniusza. W.: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1970. — 624 s.
14. Lem S. Solaris. W.: Wyd-wo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1961. — 200 s.
15. Odojewski W. Oksana. W.: Twój STYL, 1999. — 568 s.
16. Pilch J. Pod mocnym aniołem. Kraków: Wyd-wo Literackie, 2001. — 264 s.
17. Szczepański J.-J. Wyspa. Gdańsk: ATEXT, MARABUT, 1996. — 248 s.
18. Zahrebelny P. Zostaniesz cesarzową — uszczęśliwisz świat / Tłumacz. z ukr. K. N. Sakowicz. W.: Czytelnik, 1980. — 448 s.
19. Żylińska J. Kapłanki, Amazonki i Czarownice. W.: PIW, 1986. — 240 s.

КОНТЕНТ-АНАЛІЗ ЕПІТЕТНИХ СТРУКТУР І ЛОГІЧНИХ ОЗНАЧЕНЬ У ЗАГОЛОВКАХ ХУДОЖНЬО-ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТІВ ОСТАПА ВИШНІ 1919–1925 РР.

Олександр Волковинський

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (УКРАЇНА), 32300, м. Кам'янець-Подільський, вул. Огієнка 61, e-mail: volkovynskiy@rambler.ru
UDC: 007 : 304 : 001

ABSTRACT

Volkovynskiy Oleksandr. Content-analysis of the epithet structures and logic definitions of Ostap Vyshnia's publicistic texts 1919-1925.

The article deals with the use of content-analysis in detailed examination of a headline complex of publicistic texts. Theoretical generalization is proved with a variety of facts which represent Ostap Vyshnia's publicistic texts. The aim of the article is to define peculiarities of thematic character of Ostap Vyshnia's publicistic texts in 1919-1925 due to the efficient use of content-analysis. It is stated that a high informative level of publicistic texts is proved with effective connections between a headline complex and a text. Profound content of a headline and a text is obvious when the content of the text is not predicted right after perceiving the headline. The more often a recipient appeals from a publicistic text to a headline and again to a text, the more effective the informative structure of the whole text is. In general, Ostap Vyshnia combined two major methods of text announcement: 1) using simple (sometimes schematic) logic definitions to approach the text to the level of an uneducated person; 2) appealing to the epithet structures in order to actualize and summarize the content of the text as well as to activate associative capacity of the text.

Key words: epithet structure, content-analysis, logic definition, text, feuilleton, Ostap Vyshnia.

Стаття присвячена специфіці використання методу контент-аналізу для скрупульозного розгляду заголовкового комплексу художньо-публіцистичних текстів. Теоретичні узагальнення ілюструються фактологічним матеріалом, який репрезентує художньо-публіцистичні тексти Остапа Вишні 1919–1925 рр. Мета статті – встановлення завдяки ефективному використанню методу контент-аналізу особливостей тематичного аносування матеріалу в художньо-публіцистичних текстах Остапа Вишні. З'ясовано, що високий рівень інформативності художньо-публіцистичних текстів забезпечується ефективною організацією взаємозв'язків між заголовковим комплексом і текстом. Глибоке змістовне наповнення заголовку і тексту відбувається тоді, коли зміст тексту не вгадується наперед після ознайомлення із заголовком. Чим частіше реципієнт повертається від публіцистичного тексту до його заголовка, а потім — знову до тексту, тим ефективніша інформаційна структура всього твору. Загалом Остап Вишня в заголовках художньо-публіцистичних текстах 1919–1925 рр. збалансовано поєднував два головних способи змістовного аносування матеріалу: 1) використання простих (іноді схематизованих), логічних означень з метою наближення тексту до рівня малоосвіченого реципієнта; і 2) ужиток епітетних структур для актуалізації та узагальнення змісту твору, для актуалізації асоціативного потенціалу тексту.

Ключові слова: епітетна структура, контент-аналіз, логічне означення, текст, фейлетон, Остап Вишня.

Текстовий заголовок — відчутна складова об'єкта і предмета різноманітних сучасних досліджень. До вивчення специфіки заголовку вдаються представники багатьох наукових

спеціальностей. На межі XX — XXI століть посилюється увага до заголовка художньо-публіцистичних текстів в аспекті вивчення журналістики як сфери реалізації соціальних комунікацій. Так, А. Пазнікова розглядає заголовки творів малої прози А. Аверченка як результат синтезу жанрових структур оповідання, фейлетону і портрету [8]. Соціально-історичні особливості заголовків аналізуються в роботах О. Мелещенко, Е. Сибиренко-Ставроянні [6; 10]. Семантико-сміслові риси і функціонально-структурні типи заголовка в дискурсі мас-медіа зацікавили Л. Павлюк [7]. Взаємозв'язки між заголовком і змістовною структурою тексту досліджує М. Доценко [5]. Заголовок визначається Л. Артемовою як маркер експресивності газетного матеріалу [1].

Однак роботи, у яких детально вивчаються архітектонічні, структурні, семантичні особливості заголовків художньо-публіцистичних творів окремих авторів, з'являються не часто. Особливості заголовку у структурі різножанрових публіцистичних творів О. Гончара скрупульозно розглядає В. Галич [3; 4]. Головні властивості, функції і типи заголовків у структурі та змісті багатожанрової публіцистики М. Данька аналізує В. Садівничий [9].

Безпосереднє ж вивчення специфіки взаємодії епітетних структур і логічних означень у заголовках художньо-публіцистичних творів залишається поза увагою сучасних дослідників. Стильові властивості порубіжних між публіцистикою і белетристикою текстів багато в чому можуть визначатися характером співвідношення логічних означень («epiteton necessarium» — необхідних для буквального уточнення ознаки) і епітетних структур («epiteton ornans» — умовно-образних якісних позначень). Таке співвідношення також дозволяє формувати сталі й аргументовані уявлення про тексти певного жанру чи конкретного автора. Основна природа загальної взаємозалежності логічних означень і епітетних структур визначається заголовком, у якому деталізується комунікативна роль складових елементів.

Особлива емпатична і експресивна функції епітетних структур і логічних означень у заголовках художньо-публіцистичних текстів Остапа Вишні 1919–1925 рр. доводиться фактом їх широкого використання. Підкреслення тієї чи тієї суттєвої ознаки вже в заголовку твору дозволяло автору одразу визначати проблемно-тематичний кут зору на події та їхню інтерпретацію, а у підсумку — формулювати ідейний (подекуди політичний чи ідеологічний) висновок.

Завдяки контент-аналізу вдалося детально розглянути 193 художньо-публіцистичних тексти Остапа Вишні [2]. Загальна кількість художньо-публіцистичних текстів Остапа Вишні 1919–1925 рр., які позначені присутністю епітетних структур або ж логічних означень у заголовку (до яких іноді включаються підзаголовки-коментарі), сягає 100 одиниць (52 %). А це більше половини від того, що аналізується. У 65 заголовках (34 %) містяться епітетні структури. Логічні означення в заголовковому комплексі зустрічаються 35 разів (18 %). Ці показники посвідчують важливість для художньо-публіцистичного мислення Остапа Вишні номінативного позначення ознаки того чи того явища з переведенням її в художньо-образну площину.

Окремі заголовки художньо-публіцистичних творів Остапа Вишні 1919–1925 рр. суміщають епітетні структури і логічні означення. Заголовок одного з дебютних фейлетонів Остапа Вишні («Демократичні реформи Денікіна», опублікований 2 листопада 1919 р. за підписом Павла Грунського) містить ускладнену структуру, у якій поняття (реформи) обрамлюється двома означеннями. Одне з них (*демократичні*) є частиною епітетної структури, інше (*Денікіна*) — логічного означення. Та навіть логічне означення наповнюється історичними, персоніфікованими і соціальними алюзіями, які посилюють художньо-белетристичне узагальнення матеріалу. Заголовок вибудовано таким чином, що реципієнт не може одразу й однозначно встановити відношення автора до фактологічного матеріалу, авторську оцінку історичних реалій. Дещо прояснює ситуацію підзаголовок, у якому вказується на жанрові ознаки твору і який наповнюється іронічним пафосом: «(*Фейлетон. Матеріалом для конституції бути не може*)» [2, 44]. Жанрове позначення у підзаголовку покликане встановити відповідний кут сприйняття матеріалу для підготовленого читача. Подальше пояснення стає імпульсом для активації своєрідної комунікативної гри між автором і реципієнтом.

Сутність цієї гри полягає в тому, що автор продукує фактично два варіанти тексту фейлетону: один — втілений у знаково-зовнішній формі, другий — у підтексті і внутрішній формі. Щоб розібратися у змісті такої ускладненої структури реципієнту доводиться всту-

пати в уявний діалог з автором і весь час бути насторожі, не піддаватися спокусі спрощеного і буквального тлумачення тексту. Авторська оповідь про процедуру поділу землі між селянами знаходиться на межі між буквально-фактологічним значенням окремих фраз і умовно-емоційним їх тлумаченням загалом:

«У Денікіна справа далеко простіша! Приїжджає до села загін.

Зібрали сход!

Зібрали.

Хто хоче землі, — вперед!

Дехто виходить. Більшість землі не хочуть — не ворушаться!

Але (отут-то виявляється знання селянської думки) командир загону наперед знає, хто землі хоче.

Має такий список...

І все безземельні або малоземельні.

Викликає. Виходять.

Ділять...

Одному двадцять п'ять, другому п'ятдесят, а іншому й до ста буває.

Буває іноді, що шомпол ламається, тоді беруть новий..." [2, 44]. І лише фінальна фраза цієї епізодичної оповіді цілком прояснює ситуацію: стає зрозумілим, що бажаючі отримати земельний наділ натомість дістають покарання шомполами.

Схожим чином Остап Вишня знайомить читача ще з декількома головними положеннями денікінської пропаганди:

«А свобода «зібрань» яка!

Ви тільки почитайте, як «збирають» з київського населення «самообложеніє» на користь Добрармії.

«Зібрання» поголовні!» [2, с. 45]. Гра слів знову ж сприяє підтримці комунікативної гри між автором і реципієнтом.

Остаточний висновок і заключна фраза фейлетону створюють відкритий фінал: *«Ні, таки що не кажіть, а видно людей з державним досвідом...»*[2, 45]. Виникають передумови для продовження уявного діалогу між автором і реципієнтом, розпочатого заголовком твору. Закінчення тексту фейлетону не означає припинення спілкування. До прийомів алюзивного насичення тексту, балансування на межі між буквальною і умовною значеннями слова (між логічним означенням і епітетною структурою), відкритого фіналу Остап Вишня успішно і ефективно звертався і в багатьох інших творах.

Поєднання в заголовку художньо-публіцистичних творів Остапа Вишні 1919–1925 рр. (наприклад: *«Дуже важливі справи і як їх вирішити. Сільське господарство»*) безпосередньо віддзеркалюють природу художньо-публіцистичних текстів — сполучуваність образу і факту. Логічне означення наближує фактологічний ґрунт до реципієнта, пояснює життєву основу проблемно-тематичної організації твору. Епітетна структура дозволяє продукувати численні асоціації, розбухує уяву читача, демонструє оригінальність авторського підходу до відомого чи знайомого матеріалу.

Остап Вишня, полюбуючи експериментувати, змінював функціональне призначення чи то епітетної структури, чи то логічного означення. У заголовках декількох творів епітетна структура *«чистісінька правда»* покликана відігравати роль логічного означення, тобто переконувати реципієнта в достовірності інформації. Проте, контекст заголовків — *«Як гусениця у дядька Кіндрата штани з'їла (Чистісінька правда)»*; *«Як одне теля одного дядька било (Чистісінька правда)»* — і фольклорна основа епітетної структури налаштовують на образне оздоблення фактажу. Автор пропонував своєрідну комунікативну гру читачеві, у якій можна було долучитися до інтелектуальної оригінальності, плекання тонкого почуття гумору, неоднозначного сприйняття матеріалу.

Заголовки інших художньо-публіцистичних текстів Остапа Вишні *«Антанта (Науковий вислід)»*, *«Спеціально дворянський»*, *«Що скоїлося в Італії (Популяризація)»*, *«З царями нехарашо»*, *«Відповідь на меморандум англійського його величества уряду»*, *«Як Керзон у Білому морі рибу ловив і що з того всього може вийти»* та ін. — це оригінальне і щире запрошення читача до ознайомлення з оригінальністю авторського погляду на відомий фактологічний матеріал. У художньо-публіцистичних текстах Остапа Вишні факт втрачає первинне і провідне значення, поступаючись місцем авторському його тлумаченню. Це часто розпочинається із заголовка, остаточний смисл якого і максимальна інформативна наси-

ченість стають зрозумілими не лише після прочитання відповідного тексту, але й після кількаразових повернень від тексту до заголовка і від заголовка до тексту. Працелюбний читач стимулюється до проведення численних семантичних паралелей, інтенсивних і оригінальних пошуків прихованого автором змісту.

Фактологічна основа художньо-публіцистичного твору, як правило, відома автору і читачу, упізнається вже в заголовку завдяки алюзії: «Ще про хвороби житлокооперації», «І ВУЦВК, і Раднарком, і Держплан, і УЕР, і... і...», «УкрОУНа й укрОУНці (*Розвідка науково-дезодоративна*)», «Метикований голова колгоспу (*Новорічна фантазія профілактична*)» та ін. Принципової інформативної новизни фейлетонне доопрацювання факту не додає. Цікавим стає взаємозбагачення ігрового моменту і принципу повернення, завдяки яким відбувається обмін оригінальними версіями тлумачення знайомого фактологічного ґрунту. Семантичні зв'язки, що виникають при поверненні до попереднього тексту чи якогось фрагменту через їх зіставлення зі змістом заголовка надзвичайно поглиблюють інформативну багатомірність публіцистичного тексту. Повернення розширює інтерпретаційні межі семантичного змісту тексту, актуалізує його елементи. Уся повнота смислів, асоціативних зв'язків буде максимально доступною для сприйняття і усвідомлення лише тоді, коли прочитаним стає повний авторський текст.

Алюзивний заголовок або ж його фразова частина нерідко підхоплюються в текстах художньо-публіцистичних творів Остапа Вишні 1919 – 1925 рр. Досить часто алюзивний заголовок продукує початкову текстову фразу — своєрідний лід. Так, заголовок фейлетону «Найпекучіші справи споживчої кооперації» містить натяк на явище конкретно-історичного прояву. Разом з тим, добре відомий уявному реципієнту зміст поняття дозволяє автору розпочати комунікативний процес завдяки каламбуру і грі слів:

«"Найпекучіші справи"...

Значить, печуть когось...

Кого печуть, чого печуть, навіщо вони печуть – хто й зна. А коли печуть – треба те місце, що вони печуть його, гусячим смальцем помастити... Щоб не так пекло...

Давайте по черзі про оті "найпекучіші"...» [2, с. 349]. У дещо розлогій преамбулі автор удавано відштовхується від формальної логіки, далі – переходить до іронічного і гумористичного тону оповіді, після чого запрошує реципієнта ніби до серйозної розмови про наболіле.

Алюзивний заголовок у художньо-публіцистичних текстах Остапа Вишні стає невід'ємною частиною ліду. Для прикладу можна звернутися до фейлетону з назвою «Ну що ж, регульонь!»). Алюзивність заголовку вже традиційно для Остапа Вишні посилюється підзаголовком «(*З недавнього минулого*)», що є епітетною структурою. Тому абсолютно виправдано в початковій фразі тексту автор обирає для себе амплу оповідача з юрби, з народу – дещо простуватого, але відвертого і емоційно бурхливого: «*Ціни, кажуть, на продукти виробництва нашого "регульнуть" треба*» [2, с. 347]. Автор пропонує себе реципієнту в якості близької людини, з якою можна від щирого серця обговорити актуальні проблеми.

Завдяки намагання Остапа Вишні надати поодиноким фактам статусу типологізованих, перевести мовленнєво-життєві одиниці в художньо-вартісні відбувається й трансформація логічного означення в епітетну структуру. У таких випадках художньо-публіцистичні тексти отримують яскраву стильову неповторність, а їхнє асоціативно-значеннєве поле набуває якостей одивнення. Між заголовком фейлетону «*Спеціально дворянський*» і його текстом міститься своєрідний епіграф: «Сьогодні в дворянському соборанні з'їзд. *З підслуханих розмов*» [2, 63]. Це одразу призводить до семантичного зіткнення між заголовковою антомазійною епітетною структурою (*спеціально дворянський*) і логічним означенням з епіграфа (*дворянським соборанні*), яке ніби стає входженням об'єктивної реальності в умовний світ твору. Упродовж розгортання асоціативного сюжету, властивого саме фейлетонній організації тексту, означальна частина заголовкової епітетної структури повторюється декілька разів: «*А потім засовав би правою дворянською ногою, віддав би богові милосердному свій дворянський дух.*

І якби на тім світі той дворянин зустрівся з харківським предводителем, заплакав би.

І довго б плакав дворянин слізьми дворянськими» [2, с. 64]. Цілком закономірно, що епітетні структури з повтор заголовкового означення підкреслено переводять ситуацію в

умовну реальність. У такий спосіб Остап Вишня «переростає» окремість ситуації та створює типологізовану картину. Завдяки епітетній структурі вибудовується характерне композиційне кільце, за яким в одну системну єдність формуються заголовок, епіграф і текст. Заключні рядки тексту знову повертають реципієнта до заголовка й епіграфа: «*І довго ще б капали дворянські сльози біля Тигру й Євфрату, де міститься ще й досі не націоналізований рай божий...*» [2, с. 64]. Дія принципу повернення призводить до того, що назва фейлетону наповнюється символічним змістом, який далеко виходить за межі буквально-сті, однозначності. Перенесення складних і продуктивних відношень між епітетною структурою і логічним означенням у заголовкове поле підсилює одивнення життєвого матеріалу, збагачує асоціативно-образні ходи, запускає в дію механізм повернення, завдяки якому яскрава назва, що й запам'ятовується, сприяє поверненню реципієнта до неї після знайомства з усім текстом.

Взаємодія епітетних структур і логічних означень у заголовковому комплексі і впродовж усього тексту стимулює й актуалізацію внутрішньої форми окремого слова і твору загалом. Епітетні структури переводять усю назву, а разом з нею й увесь твір, у площину асоціативно-умовного сприйняття. Логічні означення зберігають і утримують зв'язки між змістом твору і об'єктивною реальністю.

Традиційно в художньо-публіцистичних жанрах матеріал вибудовується за принципом прямої піраміди. Остап Вишня обирає нетиповий, власне авторський, варіант, який посвідчує стильову неординарність і оригінальність змістовного висвітлення і його відповідного оформлення. Алюзивний заголовок стає текстовим та інформативним початком художньо-публіцистичного тексту. Навіть у тих випадках, коли сенс заголовку знаходить пояснення лише в останніх абзацах фейлетону, алюзивна й асоціативна спрямованість тексту тримає напружену увагу читача від першого до завершального слова. Фейлетони Остапа Вишні – це не лише наслідки певних життєвих фактів чи явищ. Самі твори стають подіями комунікативно-ігрової реальності.

Алюзивні заголовки художньо-публіцистичних текстів Остапа Вишні 1919 – 1925 рр., змодельовані автором сюжетні ситуації, обрані нарративні стратегії зміцнюють ґрунт, який є надзвичайно продуктивним для посилення шпаруватості тексту і реалізації асоціацій. Завдання з відновлення і доповнення пропущених асоціативних ланок покладається на реципієнта. Факт і документ стають явищами нового якісного рівня. Алюзії відводиться роль елемента, що відтіняє факт і сприяє поглибленню ідейного змісту фейлетону. Фактичний матеріал завдяки алюзії, яка активно продукує авторські і читацькі асоціації, втрачає певну відокремленість у загальному ланцюгу соціально-історичного розвитку і переводиться в площину узагальнень.

Застосування методу контент-аналізу в його кількісному і якісному вимірах до розгляду взаємодії епітетних структур і логічних означень призводить до таких висновків. Загалом Остап Вишня в заголовках художньо-публіцистичних текстів 1919–1925 рр. збалансовано поєднував два головних способи анонсування матеріалу: 1) використання простих (іноді схематизованих), емблемних логічних означень з метою наближення тексту твору до рівня малоосвіченого реципієнта; і 2) звернення до епітетних структур для актуалізації та узагальнення змісту твору, для активації асоціативного потенціалу тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артемова Л. В. Заголовок як маркер експресивності сучасної аналітичної статті / Л. В. Артемова // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : збірник наукових праць / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2007. – Вип. 12. – С. 3–6.
2. Вишня Остап (Губенко Павло Михайлович). Твори : В 4-х т. – Т. 1 : Усмішки, фейлетони, гуморески, 1919 – 1925 / Редкол. : І. О. Дзевєрін (голова) та ін. – К. : Дніпро, 1988. – 526 с.
3. Галич В. Заголовок у структурі змісту й форми публіцистичних творів Олесь Гончара / В. Галич // Зб. пр. Н.-д. центру періодики. – 2003. – Вип. 11. – С. 537–556.
4. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності : Монографія / В. М. Галич. – К. : Наук. думка, 2004. – 816 с.

5. Доценко М. Ю. Заголовок и смысловая структура текста / М. Ю. Доценко // Мир русского слова : научно-методический иллюстрированный журнал. – Санкт-Петербург, 2007. – № 4. – С. 37–39.
6. Мелещенко О. Який газетний заголовок кращий — «радянський», «американський» чи «український»? / О. Мелещенко // Вісник Київського університету імені Тараса Шевченка. – Журналістика. – 1997. – Вип. 4. – С. 195–201.
7. Павлюк Л. Заголовок у дискурсі мас-медіа : семантико-змістові риси і функціонально-структурні типи / Л. Павлюк // Теле- та радіожурналістика : збірник наукових праць / Львівський нац. ун. ім. Івана Франка. – Львів, 2010. – Вип. 9, ч. 2. – С. 285–293.
8. Пазникова А. Д. Заглавие как жанромаркирующий фактор малой прозы : (На материале цикла А.Т.Аверченко «Двенадцать портретов (в формате "Будуар")») // Державні читання – 2008. – Екатеринбург, 2009. – Т. 2. – С. 189–192.
9. Садівничий В. О. Властивості, функції й типи заголовків у структурі та змісті публіцистики Миколи Данька / В. О. Садівничий // Вісник СумДУ. Серія Філологія. – 2007. – Т. 1. – № 1. – С. 66–74.
10. Сибиренко-Ставрояни Е. В. Заголовок в киевских газетах второй половины XIX – начала XX века : содержание и функции : автореф. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Сибиренко-Ставрояни Елена Владимировна ; Киев. гос. ун-т им. Т. Г. Шевченко. – Киев, 1991. – 18 с.

СУЧАСНА МАСОВА ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ: ФОРМУЛЬНИЙ ПІДХІД (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖ К. РОУЛІНГ «ГАРРІ ПОТТЕР»)

Вікторія Винник

Викладач, кафедра українознавства,
Тернопільський державний медичний університет
імені І. Я. Горбачевського
e-mail: vika.vyn@gmail.com
UDC: 82-93: 801

ABSTRACT

John G. Cawelti's theory expands literary criticism understanding of the phenomenon of mass literature and the ways of its analysis. The expedience of the formula approach in trying to study the contemporary mass children's literature is proved in the article.

Key words: literary formulas, formula approach, the contemporary mass children's literature.

Теорія Дж. Кавелті розширює літературознавче уявлення про явище масової літератури та шляхи її аналізу. У статті обґрунтовано доцільність застосування формульного підходу в спробах дослідження сучасної масової літератури для дітей.

Ключові слова: літературні формули, формульний підхід, сучасна масова література для дітей.

Теория Дж. Кавелти расширяет литературоведческое представление о явлении массовой литературы и путях ее анализа. В статье обоснована целесообразность применения формульного подхода в попытках исследования современной массовой литературы для детей.

Ключевые слова: литературные формулы, формульный подход, современная массовая литература для детей.

ВСТУП

Невелика кількість системних теоретичних досліджень з проблем поетики сучасної масової літератури (далі СМЛ) зумовила необхідність узагальнення уявлень про природу й естетичні параметри цього феномену культури та розкриття перспектив подальшого його вивчення. Концепція Дж. Кавелті не лише розширює літературознавче уявлення про явище, але й окреслює та пояснює процеси, котрі відбуваються в сучасній культурі. Вважаємо, що формульний підхід дає можливість наукового розгляду специфіки художнього феномену «масової» літератури.

У процесі аналізу СМЛ вітчизняні та зарубіжні вчені (С. О. Філоненко [7], В. Е. Халізеєв [8], Дж. Кавелті [2], П. Свірські [9]) часто використовують поняття «формульна література» (далі ФЛ). Розвідки, спрямовані на вивчення природи ФЛ, не є численними та потребують особливої уваги. Парадигма ФЛ із власною системою координат у наукових студіях стає основою для дослідження СМЛ та особливостей її жанрової системи. Тому видається актуальним звернення до концепції ФЛ для дослідження своєрідності СМЛ.

Мета статті – з'ясувати та проаналізувати особливості прозових текстів сучасної масової літератури для дітей, притаманних ФЛ. Об'єктом дослідження обрано бестселер сучасної британської письменниці Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер».

Поняття «формула» в «Літературній енциклопедії термінів та понять» за редакцією А. Н. Николюкіна (2001 р.) вживається в значенні «звичних зображень – loci communes

(лат. «загальні місця»), котрі використовувались при повторенні однотипних ситуацій» [3, 106]. Також традиційні формули є «складовими канону поряд із системою образів, композицією» [3, 336].

Явище «формульної літератури» концептуалізував американський культуролог Дж. Кавелті (John G. Cawelti). Він сформував поняття літературних формул й запропонував техніку аналізу масової культури в монографії «Пригода, таємниця і романс: формульні історії як мистецтво й популярна культура» («Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture», 1976). У своїх дослідженнях автор поєднує методи вивчення оповідних архетипів та жанрів.

В інтерпретації дослідника термін «формула» позначає стійку оповідну повторювану модель: «Формули – способи, за допомогою яких конкретні культурні теми й стереотипи втілюються у більш загальних розповідних архетипах; комбінації, синтез ряду специфічних культурних штампів і більш універсальних розповідних форм», «повторюваний розповідний чи драматичний зразок» [2]. Формула – не просто традиційний спосіб опису, зумовлений культурно-історичними умовами. Учений співвідносить її також із типами сюжетів, загальними оповідними схемами. Таким чином, формула визначається культурологом як певна сукупність часто повторюваних елементів. У процесі тривалого існування вона починає розглядатись як різновид жанру, який виникає до його оформлення. Формула має проіснувати певний період, щоб у свідомості бути сприйнятою як жанр. Довге функціонування формули забезпечують втілені в ній «ідеологічні та психологічні динаміки» [2].

Дж. Кавелті проводить розмежування понять «формула» (культурно обумовлений універсальний тип оповіді) та «жанр» (описовий та естетичний принципи узагальнення), оскільки це має значення для літературного аналізу. Жанри, на його думку, складаються із певних різновидів розповідних зразків та ефектів. Відповідно, вони охоплюють «конкретні типові моделі й співвіднесені з їхніми художніми можливостями та обмеженнями» [2]. Дотримання жанрового канону робить текст легким для сприйняття та пізнання. Хоча можливі нововведення. Нові елементи, котрі набувають популярності, дослідник називає «invention». Вони перетворюються в стереотипи, згодом – в архетипи. Аспект «convention» він співвідносить із повторюваними атрибутами, елементами-кліше. Завдання автора полягає у вмінні оновити стереотипи, використати унікальні елементи, не порушуючи при цьому меж формули. Адже, як зазначає культуролог, «вдалим формульний твір буде у тому випадку, якщо задоволення, властиве сприйняттю первинної структури, доповниться внесенням нових елементів» [2]. Отже, твір буде цікавим у випадку неперервної взаємодії між векторами «invention – convention».

В. Е. Халізов піддав критиці деякі положення американського вченого. Як відзначає Джон Кавелті, «письменники-класики відображають лише інтереси та стосунки елітної аудиторії, котра є читачем» [8, 166]. Такий погляд вказує на деяку обмеженість високої літератури. Позитивне у дослідженнях Дж. Кавелті В. Е. Халізов вбачає у критичному перегляді масиву текстів літературної ієрархії, котрі не відносяться до класики. Не все, що належить до літературного низу, є маловартісним. У системі літератури постійно відбуваються зміни між «верхом» та «низом». Ціннісні параметри текстів, відповідно, змінюються. Російський дослідник у своїх міркуваннях приходиться до висновків, що «формульність є однією з найважливіших рис усього мистецтва» [8, 166].

Схвальну оцінку монографії Дж. Кавелті дала вітчизняна дослідниця С. О. Філоненко. На її думку, вчений акцентував «не маргінальність, а своєрідність масової літератури порівняно з елітарною, визначено її сутнісні характеристики та психологічні ефекти від її читання» [7, 67-68].

Система координат «формульної літератури», на думку Пітера Свірські (Peter Swirski), американського літературного критика, з використанням популярних конвенцій, які здобули прихильність читачів, зближує її з масовою літературою. Цей тип літератури «зберігає й увінчує літературні надбання минулого» [9]. Дослідник теж не відмовляє МЛ в естетичних якостях. У праці «Популярна та класична література: компаративний погляд» («Popular and Highbrow Literature: A Comparative View», 2003) відзначає, що «пристрасть до добре випробуваних технік та формул робить масову літературу культурно цінною як матеріал культурної традиції та продовжуваності...» [9].

Високий ступінь стандартизації, ескапізм та розважальність Дж. Кавелті називає ключовими характеристиками формульної літератури. Розглянемо кожну з них.

Високий ступінь стандартизації дає читачам почуття задоволення від очікуваного і «можливість зрозуміти та оцінити в деталях новий твір» [2]. Формули втілюють та підтверджують існуючі настанови, забезпечують цікавість, не порушуючи культурних меж. Вони пропонують типові набори для різних видів літературної творчості. Повторення тем, мотивів, сюжетів у дещо зміненому вигляді, традиційних характерів проходить без виходу за межі формули. Щоб формула працювала і виправдовувала читацькі сподівання, потрібний відповідний підбір персонажів і ситуацій, сюжетних схем. Останні представляють собою популярні фабульні типи без історичної чи культурної прив'язки.

Йдучи за Дж. Кавелті, формула акумулює значний потенціал культурної енергії та задовольняє й закріплює підсвідомі очікування. Орієнтація на загальноприйняті життєві погляди, норми, уже існуючі настанови теж сприяє відчуттю утвердження читача. Притаманні літературній формулі стандартність та стереотипність розраховані на різні читацькі уподобання. Явище стандартизації, що виникає, забезпечує можливість художньої комунікації.

Проблемно-тематичний аспект твору Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер» у ствердженні базових універсальних цінностей підтверджує існуючі норми та уявлення. Це, у свою чергу, підтримує культурну рівновагу. «Поттеріана» має кореляцію з проблемами та життєвими ситуаціями, що з ними стикаються сучасні діти та дорослі. Вічні проблеми добра, зла, любові, життя, смерті, сім'ї цікаво та по-новому втілені в тексті. Етичні та моральні норми стверджуються не залежно від культурного чи національного контексту. Форми і зразки поведінки продемонстровані в дії, а не шляхом повчання. Молоді читачі отримують приклад активної життєвої позиції.

Дж. К. Роулінг створила живі, актуальні для сучасності образи дітей. Стереотипність сприяє ідентифікації читачів з персонажами. Відсутній культ супермена в змалюванні дітей з магічними можливостями. Так, головний герой твору – звичайний підліток, нічим не вирізняється серед інших. Навпаки, зазнає приниження з боку однолітків та родини тітки Петунії. Дізнавшись про своїх батьків-чарівників, попадає в нове неймовірне, на перший погляд, оточення. Проте в школі магії Гаррі – учень не зразковий, досягає всього завдяки наполегливій праці та допомозі друзів. Поттер не є інтелектуалом-всезнайкою: без підказок студентів Гоґвортсу не обійшлося в Тричаклунському турнірі, Рон та Герміона допомагають оберігати філософський камінь, разом відшукують таємну кімнату, знищують горокракса, розгадують секрет дарунків Дамблдора та смертельних реліквій.

Вихованість, чесність, сміливість, благородство, людяність не є чужим для героїв. Як не дивно, але діти подекуди краще розуміють ситуацію, ніж дорослі. Ці риси імпонують юним читачам. Надзвичайні здібності та слава не псують головного героя. Навпаки, Гаррі не боїться просити допомоги в друзів, цінує їх підтримку. Підлітки мають розуміти: Гаррі наділений багатьма рисами, проте відповідальність на ньому теж велика. Паралельний магічний світ не позбавлений складних ситуацій та побутових проблем реальності, не ідилічний. Тут мають місце страх, небезпека та смерть. Е.С. Солодова зазначає, що в казках Дж. Роулінг «вдало поєднуються вигадані пригоди та реальні життєві історії, що відбуваються сучасну дійсність» [6, 29].

Молоді герої стикаються з проблемами соціального характеру, несправедливого судочинства, підкупу, зради, обмеженості свободи слова. Мелфой обзиває Герміону бруднокоровкою, що означає найбільшу образу для тих, чий батьки не чарівники. «Ти гнила від народження...» [5, 39] – така позиція хлопця та йому подібних. У майбутньому це приведе до судів над тими, хто не благородної крові. Не відзначається об'єктивністю та чесністю суд над Гаррі Поттером стосовно заборони чарів у світі магів. Сіріус Блек, хресний батько Гаррі, теж був нечесно ув'язнений та отримав найстрогіший для чарівника вирок – ув'язнення в Азкабані. Не важко побачити реалії сьогодення. Як зазначає Володимир Гільчук у книзі «Феномен Гаррі Поттера» (2010 р.), «епопею можна вважати навіть реалістичною. Якщо відкинути магічний антураж, психологічно всі герої мають прототипів у сучасному світі» [1, 53].

Створений уявою письменниці художній простір – досить схематичний, із універсальними й пізнаваними реаліями. Хоча немає згадок про важливі тогочасні події, але культурно-часову приналежність окреслюють натяки на час та місце подій. Ми знаємо, що події відбуваються в Англії, зокрема в Лондоні, охоплюють кінець ХХ ст. Є лише схема сучасного та близького нам суспільства з універсальними його ознаками – велике місто, вокзали,

банки, міністерства, магазини, книгарні, телефонні будки, метро. Читачам легко входити в такий світ, оскільки він нескладний.

Надможливості персонажів не дають їм переваг над звичайними людьми. Діти-чарівники зображені без ідеалізації: допускають помилки, є байдужими до інших, хитрі, нечесні. На турнірі з квідичу гравці-професіонали, приміром, проявляють всю свою жорстокість. Навіть кращі залишаються звичайними в повсякденності. Брати-близнюки Фред та Джордж торгують небезпечними для життя та здоров'я речами. Про їхні витівки батько говорить: «Не знаю, що з ними буде... Ніяких прагнень, окрім створення всіляких неприємностей...» [4, 09]. Кінцівка твору, з огляду читацьких сподівань, є щасливою: Добро перемагає Зло. Кожна людина рано чи пізно мусить відповідати за скоєне. Проте традиційний казковий хеппінг залишає ряд білих плям до роздумів. Оскільки зло не знищене остаточно, конфлікт залишається повністю не вирішеним: боротьба цих протилежностей є вічною.

Дж. Кавелті зазначає, що кожна формула відповідає конкретному ескапістському прагненню глядача та є «моральною фантазією» [2]. Ескапістська природа ФЛ створює власну модель ідентифікації з персонажами. Через це головні герої такої літератури «кращі, щасливіші», «віднаходять в собі силу та мужність протистояти страшній небезпеці», «або просто хороші люди...» [2].

Специфіка ФЛ, особливості її функцій спрямовані на задоволення потреб людини в ескапістських переживаннях. Використання стереотипності та розважальна функція, на думку Дж. Кавелті, не дають підстав розглядати формульну літературу як нищу форму чогось кращого, навпаки – в її «ескапістських характеристиках можна простежити риси мистецтва певного типу, яке володіє власними цілями і має право на існування» [2].

Ескапізм, втеча від реальності, проблем, повсякденної рутини, досягається у Дж. К. Роулінг завдяки саспенсу – одного з прийомів ФЛ. Він виникає з уже відомих фактів сюжету, проте не може впливати та передбачити майбутній хід подій. Також письменниця вводить до тексту елементи різних формул.

Ескапістська природа ФЛ створює власну модель ідентифікації: «в її цілі входить не змусити мене усвідомити власні мотивації та досвід, які мені б хотілось ігнорувати, а дозволити відійти від себе, створивши власний ідеалізований образ» [2]. Діти впізнають чарівну країну, оскільки певною мірою вона відповідає їхнім мріям та бажанням. Чарівний світ асоціюється з свободою. Юні читачі тут можуть диктувати свої умови дорослим, котрі не завжди зображені сильними та розумними. Письменниця дає кожному можливість та право відчувати себе чарівником. У цьому й криється один із секретів популярності твору.

Молоде покоління, котре в силу різних обставин позбавлене любові, турботи, віднаходить у книзі зразки поведінки в жорсткому сьогоденні. Цей світ не лише для багатих та сильних, тому потрібно докладати зусиль, боротись, щоб знайти собі місце. Так, батьки Невіла Лонгботома, шкільного товариша Гаррі, постраждали від соратників Волдеморта. Забудькуватий, без особливих успіхів у навчанні, в недалекому майбутньому сміливо виступить проти давніх ворогів у битві за Гогвортс. Саме Невіл знищив останній горокракс Волдеморта – змію Наджін. Герміона також добивається успіхів лише завдяки щоденній наполегливій праці. Кожні літні канікули вона проводить за читанням книг, вивчаючи нові елементи магичної науки.

Третій компонент ФЛ – розважальність. Цікавими є твори, на думку Дж. Кавелті, в котрих ескапістська ідентифікація «досягається більш складними методами» [2]. Дж. К. Роулінг вдалось закласти в творі елементи розважальності та цікавості. Привертає увагу динамічний розвиток сюжету з захопливими та непередбачуваними поворотами подій. Карколомні, небезпечні пригоди героїв викликають безліч емоцій. Книга за книгою притягують нові таємниці, фантастично-захоплюючий сюжет. Цілісність і цікавість реального та фантастичного топосів, вдало створена атмосфера сприяють тому, щоб читач одразу поринув у нього.

Стиль у Дж. К. Роулінг невимушений, без нав'язливого повчання. Важливим компонентом розважальності слугує своєрідний гумор. Для творів Дж. Р. Р. Толкієна («Володар пернів») та К. С. Льюїса («Хроніки Нарнії»), з котрими часто порівнюють «Гаррі Поттера», він не притаманний.

Не завжди популярність та успіх масиву текстів СМЛ можна пояснити з позицій дотримання літературних формул. У цьому випадку ми стикаємось із проблемою популярності формули та окремого твору. Важко з'ясувати, котрі саме елементи «приймає» аудито-

рія. Так, бестселер Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер» не вписується повністю в жодну з формул, запропонованих Дж. Кавелті. Це не пригодницький, мелодраматичний чи романтичний тип, не історія про розкриття таємниць. Проте в сюжетному каркасі можна простежити елементи цих формул. Маркерами детективного жанру є мотив таємниці та її розкриття. Пригодницький тип історії виявляється в розгадуванні якогось секрету чи подоланні перепон. Персонажі наділені чіткими позитивними чи негативними рисами. Загалом, пригодницька основа є важливою складовою дитячої книги.

Шляхом поєднання реального та чарівного топосів проходить залучення елементів жанру фентезі. Цей різновид фантастики використовує ірраціональні мотиви магії, елементи архаїчного міфу, події мають місце у віртуальному просторі. Жанр фентезі генетично пов'язаний із казкою. На сюжетно-композиційному рівні формульність твору простежується в характеристиці структури чарівної казки, проаналізованої та описаної Володимиром Проппом. Спільні риси з чарівною казкою визначаються за такими ознаками: нанесення якоїсь шкоди, порушення заборон, герой покидає домівку, зустріч із обдаровувачами, щаслива кінцівка. Також у сюжетному каркасі присутні окремі мотиви, притаманні цьому жанру: таємниче народження, заборони, викрадення, випробування героя у турнірах і битвах, розгадування складних завдань і т.д. Очевидно, що в основних моментах текст вписується в жанр чарівної казки. З іншої сторони, художній часопростір «Гаррі Поттера» включає не всі елементи чарівної казки. Зберігаючи каркас та деталі, письменниця наповнює їх новим змістом. Для сучасної авторської казки притаманною є орієнтація на певні формули та мотиви. Вони, в свою чергу, відсилають читача-реципієнта до загальновідомих життєвих ситуацій. Таке звертання сприяє кращому сприйняттю відомої та нової інформації.

Поєднання в одному творі елементів різних жанрів є свідченням того, що казковий авторський дискурс належить до парадигми постмодернізму. Саме для постмодернізму притаманним є використання багатьох традиційних жанрових різновидів.

На рубежі ХХ-ХХІ ст. відбуваються переосмислення багатьох явищ. Це, в свою чергу, спричинює невизначеність та множинність тлумачень поняття «масова література». Сучасна ситуація вимагає переосмислення цього феномена та його місця в культурі загалом. Формульний підхід Дж. Кавелті піддав критиці негативні уявлення про масову літературу. Культуролог зазначає: «Формульна література – це насамперед вид літературної творчості. І тому її можна аналізувати й оцінювати, як і будь-який інший вид літератури» [3]. Дослідники досягли консенсусу в тому, що такий підхід відповідає сучасній критичній думці та свідчить про розширення методики студіювання масової літератури.

Прозові тексти СМЛ створюються за певною системою координат ФЛ. Так, структура епопеї Дж. К. Роулінг корелюється відповідно до «формульної» парадигми, що проявляється на рівні формальної організації тексту та його змістового наповнення. Аналіз твору в межах формульного підходу дає змогу зрозуміти та пояснити деякі причини популярності твору. Письменниця віднайшла такі теми та шляхи їх художньої репрезентації, що залучила до читання велику аудиторію. Вдало створена система персонажів, реальний та чарівний топоси є легкими для сприйняття. Насичений сюжет, непередбачуваність подій, відсутність прямого повчання – все це приваблює молоду аудиторію. На наш погляд, вдало поєднані елементи формул, описані Дж. Кавелті. Звичайно, у сучасних варіантах формули видозмінюються. Не завжди можна передбачити та з'ясувати, які комбінації елементів будуть сприйнятими читачами й забезпечать успіх твору.

Отже, ФЛ – складне та цікаве явище літературного процесу. Розвинута формула з часом перетворюється в інтермедіальну модель, починає використовуватись не лише літературою, але й іншими видами мистецтва. Так, кожна книга Дж. К. Роулінг – екранізована. Створено велику кількість комп'ютерних ігор, сайтів, на яких палкі прихильники дописують нові версії роману (явище «фанфікшен»). З впевністю можна стверджувати, що «поттероманія» дала початок новій субкультурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гільчук В. Феномен Гаррі Поттера / Володимир Гільчук. – Ніжин, 2010. – 96 с.

2. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул [Электронный ресурс] / Дж. Г. Кавелти ; [пер. с англ. Е. М. Лазаревой, вступ, заметка Л. И. Рейтблата] – Режим доступа : <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?240>
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
4. Роулінг Дж. К. Гаррі Поттер і келих вогню / [перекл. з англ. В. Морозов]. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2006. – 670 с.
5. Роулінг Дж. К. Гаррі Поттер і орден Фенікса / [перекл. з англ. В. Морозов]. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2003. – 815 с.
6. Солодова Е. С. Лингвокогнитивные характеристики композиции текста английских сказок Дж. К. Роулінг : Дис. канд. филол. наук. – Харьков, 2007. – 197 с.
7. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / тендер / жанр : монографія / Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. – 432 с.
8. Халізєв В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Халізєв. – 3-е изд. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.
9. Swirski P. Popular and Highbrow Literature: A Comparative View [Electronic Resource] // Comparative Literature and Comparative Cultural Studies. Purdue University Press. 2003. – Mode of access : <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>

МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ МОДАЛЬНИХ ЧАСТОК УКРАЇНСЬКОЇ, НІМЕЦЬКОЇ, УГОРСЬКОЇ МОВ

Маріанна Марусинець

Аспірант Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
Кафедра загального і германського мовознавства
м. Київ, вул. Глібова, 5 к.103
e-mail: marusynetsm@ukr.net

UDC: 167:161.126(=112.2;=161.2;=511.141)

Marusynets M.M. Methodological foundations of modal particle research in Ukrainian, German, Hungarian.

The article discusses criteria for identifying modal particles in Ukrainian, German, Hungarian and corpus selection methods. The author explores the methodological foundations of analyzing the functional specifics of modal particles in fictional discourse. The comprehensive methodology of modal particle analysis is based on the conceptual apparatus of Relevance Theory. The author adopts a cognitive pragmatics perspective for analyzing the functions of modal particles with a view to identifying types of situational context and contextual effects generated by modal particles.

Keywords: modality, modal particle, Relevance Theory, contextual effect.

Марусинець М.М. Методологічна основа дослідження модальних частиць українського, німецького, угорського мов.

В статті розглядаються критерії виділення модальних частиць українського, німецького, угорського мов та методика відбору корпусу матеріалу дослідження. Сформульована методологічна основа дослідження функціональної специфіки модальних частиць в художній комунікації. Розробка комплексної методики аналізу модальних частиць характеризується використанням інструментарія теорії релевантності. Характеристика функцій модальних частиць проводиться з використанням методів когнітивної прагматики для виділення типів ситуативного контекста реалізації модальних частиць і визначення видів контекстуального ефекта, який створюється модальними частицями.

Ключевые слова: модальність, модальна частиця, теорія релевантності, контекстуальний ефект.

У статті розглянуто критерії виокремлення модальних часток української, німецької, угорської мов та методику відбору корпусу матеріалу дослідження. Сформульовано методологічну основу дослідження функціональної специфіки модальних часток у художній комунікації. Опрацювання комплексної методики аналізу модальних часток характеризується застосуванням інструментарію теорії релевантності. Характеристика функцій модальних часток проводиться із використанням методів когнітивної прагматики для виокремлення типів ситуативного контексту реалізації модальних часток та визначення видів контекстуального ефекта, що створюється модальними частками.

Ключові слова: модальність, модальна частка, теорія релевантності, контекстуальний ефект.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Незважаючи на комунікативну значимість модальних часток, їх докладне дослідження почалося порівняно нещодавно. Пізній інтерес до часток значною мірою пов'язаний із особливостями їхньої семантики – поліфункціональністю та наявністю особливого лексичного значення, яке повною мірою реалізується лише у контексті. Дотепер відсутня єдина

точка зору на категорійний статус та межі цього класу слів, не встановлено статус окремих лексем, відсутні чіткі критерії їх виокремлення.

Німецьким часткам присвячена велика кількість праць, у яких вони досліджуються на різних рівнях: синтаксичному [14], етимологічному [10; 13], семантичному [6; 12; 13], комунікативно-прагматичному [4; 15]. Кількість досліджень, присвячених часткам української мови, невелика. Виходять окремі праці, присвячені дослідженню їхнього категорійного статусу [3], семантико-функціональної специфіки [2; 7; 9], комунікативних функцій [1]. В угорському мовознавстві часткам приділялося мало уваги. Праця А. Петері "Abtönungspartikeln im deutsch-ungarischen Sprachvergleich" [15] є на сьогодні єдиним комплексним порівняльним дослідженням модальних часток угорської та німецької мов.

Аналіз праць зіставно-типологічного спрямування дозволяє зробити висновок про відсутність окремих контрастивних досліджень, присвячених аналізу модальних часток німецької, угорської та української мов. **Актуальність** дослідження обумовлена потребою вивчення функціональної специфіки модальних часток з урахуванням їхніх типологічних ознак і відмінностей в українській, німецькій та угорській мовах. **Мета** дослідження полягає в опрацюванні методики аналізу функцій модальних часток української, німецької, угорської мов у когнітивно-прагматичній перспективі. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**: визначення природи, обсягу та структури лінгвістичної категорії модальності; уточнення частиномовного статусу модальних часток у граматичній системі української, німецької та угорської мов; опрацювання критеріїв виокремлення модальних часток, ідентифікацію видів мінімального ситуативного контексту реалізації модальних часток та виведення імпліцитного змісту, що передається модальними частками, з метою визначення їхньої функціональної специфіки. **Об'єктом** дослідження виступають частки у різносистемних мовах (українській, німецькій та угорській). **Предметом** дослідження є функціональна специфіка часток в українській, німецькій, угорській мовах.

Методика дослідження функцій модальних часток передбачає декілька етапів.

На **першому етапі** здійснюється відбір корпусу матеріалу дослідження. Цей етап передбачає покрокове дослідження:

1. Опрацювання критеріїв виокремлення модальних часток.

Виокремлюємо семантико-синтаксичні особливості модальних часток у порівнянні з іншими частками та службовими частинами мови шляхом порівняльно-аналітичного аналізу. Оскільки частиномовний статус частки трактується неоднозначно у трьох досліджуваних мовах, до корпусу матеріалу дослідження можуть потрапити лексичні одиниці з інших класів слів. Так, у словнику часток української мови А. Загнітка та А. Каратаєвої [3] частки тлумачаться широко, тому до реєстру часток включено усі мовні одиниці, спроможні виражати модальну оцінку (вставні слова, власне-частки, вигуки і т.ін.). Додаткову складність становить відсутність єдиного витлумачення обсягу категорії модальності. Наприклад, частки, що виражають ствердження (так, ага, еге), заперечення (ні, не), питання (який, як), спонування (нехай, хай) та бажання (бодай, щоб), кваліфікуються у цьому словнику як власне модальні. Проте у нашому дослідженні ми приєднуємося до точки зору Г. Золотової [5, с.145] та виключаємо зі сфери модальності значення ствердження/заперечення та комунікативну функцію висловлення, на основі якої усі речення поділяються на розповідні, питальні, спонукальні, та оптативні.

У німецькому мовознавстві існує єдина, позбавлена протиріч таксономія власне модальних часток, на позначення яких вживається термін *echte Abtönungspartikeln* ("справжні відтінкові частки") [12; 14].

В угорському мовознавстві виділяється клас слів *módosító szók*, який містить *modalis szavak* (модальні слова) та *partikulák* (частки), між якими немає чіткої межі [11]. На думку К. Fábriчz відмінною рисою модальних слів є "ступінь ймовірності висловлення", проте не виявлено характеристики часток та їхній статус у мовній системі. Причому у словниках угорської мови не вказується, чи лексична одиниця належить до класу *partikulák* (частки). Наприклад, слово *hát* визначається так: 1. (*nyomatékosító*) ~ *ez mi?* 2. (*felszólításban*) *nézze* ~ 3. (*kérdésben*) ~ *lehetséges ez?* [20, с.318]. У першому значенні *hát* виражає *nyomatékosító* (напруження): *Hát ez mi?* – Що ж це? Друге значення визначається у словнику як *felszólításban* (повідомлення): *Nézzé hát!* Лише погляньте. Третє значення визначено як *kérdésben* (запитання): *Hát lehetséges ez?* Чи це можливо? Проте такі визначення

можна застосувати й до лексичних одиниць, що належать до інших частин мови, тому виникає потреба у розробці критеріїв виокремлення модальних часток.

Вважаємо, що модальні частки в досліджуваних мовах відрізняються від інших часток та службових частин мови такими ознаками:

Модальні частки не можуть самостійно функціонувати у якості речення.

Модальні частки виражають інтенцію мовця, міру залученості мовця та слухача до комунікативного акту та представленість у ньому. Хоча критерій модальності є спільним для модальних слів, вигуків та модальних часток, на відміну від модальних часток, модальні слова та вигуки можуть самостійно функціонувати у якості речення, тому згідно з першим критерієм, вони не потрапляють до корпусу нашого дослідження.

Модальні частки не змінюють умов істинності речення. – видалення модальних часток з речення не робить його граматично неправильним. Отже, при відборі модальних часток застосовуємо тест на елімінацію.

Таким чином, лексичній одиниці мають бути притаманні усі три вищезгадані ознаки, для того щоб бути кваліфікованою як модальна частка.

2. Відбір модальних часток методом суцільної вибірки зі словників.

На основі критеріїв виокремлення, деталізованих на першому етапі, відбираємо модальні частки зі словників. Важливо зазначити, що ми не включали до корпусу матеріалу нашого дослідження діалектизми, застарілі слова та модальні частки, що знаходяться на периферії класу (наприклад, *se*, *prećinь*, *poprostu* в українській мові; *fein*, *ganz*, *gerade*, *gleich*, *einfach*, *erst* та *ruhig* у німецькій мові; *vegře* та *éppenséggel* в угорській мові). Фактологічний матеріал цього етапу – 21 лексема в українській мові (*a*, *авжеж*, *адже*, *але*, *вже*, *все-таки*, *ж/же*, *ї/й*, *лише/тільки*, *-но*, *ну*, *просто*, *та*, *то-то*, *що*, *ще*, *це*, *як*), 15 в німецькій мові (*aber*, *auch*, *bloß*, *denn*, *doch*, *eben*, *eigentlich*, *etwa*, *halt*, *ja*, *mal*, *nur*, *schon*, *vielleicht*, *wohl*) та 14 в угорській мові (*ám*, *aztán*, *bezzeg*, *csak*, *egyszerűen*, *is*, *hát*, *hiszen*, *már*, *még*, *persze*, *ugyan*, *ugye*, *vajon*), які є найбільш рекурентними.

Крім того, корпус матеріалу угорської мови було вивірено та доповнено у результаті роботи з інформантами. Нами було опрацьовано 76 синтаксичних одиниць (речень), які ми отримали в результаті опитування чотирьох інформантів-носіїв угорської мови, які є мешканцями Закарпаття та здобували середню освіту в угорських школах. Інформантам було запропоновано 1) навести речення з модальною часткою, 2) описати контекст, в якому це речення може вживатися, 3) описати значення речення без модальної частки та з модальною часткою. 4) визначити, чи може в цьому реченні вживатися інша модальна частка. У результаті роботи з інформантами було вирішено такі завдання: 1) визначення семантичного, деконтекстуалізованого значення частки; 2) визначення інваріантної позиції частки в синтаксичній структурі речення; 3) визначення варіативної позиції частки в синтаксичній структурі речення; 4) створення видів мінімального ситуативного контексту для реалізації інваріантної та варіативних позицій частки; 5) аналіз прагматичного значення речення при наявності частки в інваріантній та варіативних позиціях, а також за умови відсутності частки. Наведемо приклад:

Hogy sikerült a kép? – **Ám** lásd!

Як вийшла твоя картина? – **А от** подивись!

Модальна частка *ám* сигналізує те, що мовець відчуває гордість, радість, що картина гарна та очікує на похвалу. Елімінація частки з речення перетворить його на нейтральну пропозицію подивитися на картину.

У наступному прикладі демонструється, як зміна прагматичного значення речення залежить від позиції частки.

Egyszerűen semi sem sikerült. / Semi sem sikerült **egyszerűen**.

У мене просто нічого не вийшло.

Зі слів наших інформантів, в інваріантній позиції (на початку речення) модальна частка **egyszerűen** є маркером виправдання та сигналізує можливість того, що мовець буде продовжувати робити спроби, щоб змінити ситуацію. У варіативній позиції (в кінці речення) модальна частка слугує маркером повного відчаю.

Розглянемо, як заміна однієї модальної частки іншою впливає на прагматичне значення речення.

Egyszerűen nem érdekelte öket, hogy mi fog történni.

Їх **просто** не цікавило, що буде. (Частка слугує маркером байдужого ставлення до ситуації).

Bezzeg nem érdekelte öklet, hogy mi fog történni.

Та **добре**, що їх не цікавило, що буде. (Частка вносить у висловлення відтінок іронії – мовець має на увазі, що тільки вони були байдужими, у той час як усіх інших цікавило, що буде).

Hizen nem érdekelte öklet, hogy mi fog történni.

Їх **же** не цікавило, що буде. (Частка слугує маркером спільності фонових знань комунікантів. Вживаючи частку, мовець сигналізує свою впевненість у тому, що адресат також проінформований про ситуацію).

Persze nem érdekelte öklet, hogy mi fog történni.

Їх **звичайно** не цікавило, що буде. (Частка слугує маркером очевидності ситуації, за сособом констатації збігу очікувань мовця з реальним станом речей).

3. Виокремлення фрагментів тексту з модальними частками.

Відбір текстових фрагментів здійснювався шляхом застосування тесту на елімінацію з метою виключити з корпусу матеріалу дослідження лексичні одиниці, які є омонімами модальних часток. Наведемо приклади.

Гоцик дивився на сірий, як безнадійна буденність, шлях, все силкувався віднайти в душі хоч краплю захвату, що він мав би охопити мандрівника на початку подорожі у невідоме і невизначене. Та всередині хлюпало тільки понуре важке роздратування [17].

У цьому прикладі та є сполучником, що виражає протиставлення. Результатом елімінації та буде порушення когерентності тексту.

Тепер наведемо приклад, у якому та є модальною часткою:

— Коли?! — почув за спиною.

— Що «коли»? — не допетрав. Зупинився. Дивився на тьмяного, як біда, дядька.

— Коли... до мене?

— Та скоро. Доживеш... — пішов ламати бур'яни. — Не прощаюся... [17].

Модальна частка та слугує сигналом того, що мовець не бажає продовжувати розмову на певну тему. Елімінація частки не змінить умов істинності речення, а лише послабить іллокутивну силу висловлення.

Приклад з німецької мови:

“Aber das hab ich Ihnen doch alles **schon** gesagt”, lamentierte der völlig konsternierte, aus allen Wolken gefallene Buchhalter immer und immer wieder und klammerte sich mit aschfahler Miene am Bettgestell fest [19].

У цьому прикладі schon (вже) є прислівником часу. Видалення schon з речення не змінює його модального значення, тобто не впливає на вираження інтенції мовця, міру залученості мовця та слухача до комунікативного акту та представленість у ньому.

Порівняймо функцію цього слова в іншому прикладі:

– Berta! Bedienung! — Ich schrei mir den Hals aus. Wo steckt dieses Weibsstück?

– Sie hat Ausgang genommen.

– Der gebe ich **schon** einen Ausgang. Ausgang hat das Weibsstück am Sonntag [23].

Реплікою Ну я вже їй дам вихідний хазяїн будинку заявляє, що покарає служницю через те, що вона без дозволу пішла з дому. Те саме висловлення без модальної частки **schon** “Der gebe ich einen Ausgang” (Я дам їй вихідний) сприймалося би як бажання хазяїна піти на зустріч служниці.

Наведемо приклад на матеріалі угорської мови.

- **Csak** az a baj, hogy amit rendelni szeretnék, annak hirtelenében nem jut eszembe a neve. Egy olyan sötét folyadék. - Проблема **лише** в тому, що те, що я хочу замовити, раптово вилетіло мені з голови, і я не можу згадати як називається. Це така чорна рідина [21].

У наведеному прикладі **csak** є прислівником, який виконує функцію обмеження. Елімінація **csak** змінює умови істинності речення: без **csak** з речення можна вивести інференцію, що неспроможність пригадати назву страви – не єдина проблема, з якою стикається мовець.

Опишемо контекст, з якого отримано наступний приклад. Відвідувачка ресторану провела багато часу, вирішуючи, що замовити та розповідаючи сусіду по столу про своє життя, після чого вирішила піти, так нічого і не замовивши. Молодий чоловік, що сидів з

нею за одним столом і люб'язно погодився прочитати їй меню, висловлює своє здивування і обурення поведінкою жінки.

Nézze **csak**, kisasszony, elment a néni ke, pedig az egész étlapot fölolvastam neki [22].

Тільки-но подивіться, пані, жінка нічого не замовила, хоча я прочитав їй ціле меню.

У цьому випадку **csak** є модальною часткою. Елімінація **csak** не змінює умов істинності речення: так само, як і з часткою, воно буде виражати спонукання. Модальна частка **csak** слугує сигналом конфлікту аксіологічних підходів комунікантів: молодий чоловік вважає поведінку жінки невивічною. Без модальної частки **csak** його репліка була би лише нейтральною констатацією того, як повелася жінка.

Фактологічним матеріалом цього етапу є 2534 текстових фрагментів, які демонструють функції модальних часток у художній комунікації. Вони отримані з прозових творів української, німецької та угорської літератури, що належать до художнього дискурсу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Другий етап передбачає розробку концепції дослідження функціональної специфіки модальних часток у художній комунікації, шляхом залучення дискурс-аналізу, методологічною основою якого послугувала теорія релевантності [16]. Комунікацію в руслі теорії релевантності розглядають не як кодування та декодування інформації, а як процес правильної інтерпретації інтенції мовця за умов релевантності інформації. З позицій теорії релевантності, модальні частки розглядаються як сигнали, які скеровують адресата під час інтерпретації висловлення, зменшуючи зусилля, які витрачає адресат на обробку повідомлюваного з метою досягнення очікуваної мовцем інтерпретації. В процесі комунікації мовець, актуалізуючи ту чи іншу модальну частку з метою продовження комунікації, задає певну стратегію комунікативної поведінки партнера, очікуючи від нього подальшої реакції у вигляді: негайної дії, осмислення факту дійсності, підтвердження своєї власної думки тощо. Введення модальної частки у висловлення завжди передбачає, що і мовець, і слухач знають набагато більше, ніж це виражається вербально, і частка спонукає слухача співставити дану інформацію з вже відомою з метою її адекватного сприйняття.

Згідно з нашою концепцією, використання модальної частки стимулює імплікацію, з якої адресат виводить інференцію стосовно інтенції мовця. Інференція — це когнітивна операція, спрямована на відновлення смислів, не виражених вербальними засобами, шляхом оперування знаннями, що становлять когнітивний досвід адресата. Результатом інференції є контекстуальний ефект – адекватне сприйняття змісту та смислу повідомлення. Гіпотеза дослідження полягає в тому, що функції модальних часток корелюють з певними видами контекстуального ефекту.

На **третьому етапі** розроблено методіку виведення імпліцитного смислу, що передається модальними частками. Методологічною основою цього етапу є когнітивно-прагматичний напрямок дослідження, який синтезує методи лінгвокогнітології та прагматичної мовознавства. Цей підхід дає можливість визначити характер взаємодії інтенцій автора, мови і мислення. Зокрема, використовується метод контекстуально-ситуативного аналізу, функціональний метод, метод дискурс-аналізу, методи конверсаційного та прагматичного аналізу.

Отже, цей етап дослідження передбачає такі кроки: ідентифікація видів ситуативного контексту реалізації модальних часток; виведення інференцій стосовно інтенцій мовців, які вживають модальні частки; визначення видів контекстуального ефекту, що створюється модальними частками.

Проаналізуємо такий приклад:

Гоцик став навпроти батька.

— Куди **це** ти мене відправляєш, тату? Я назавжди повернувся. Скоро ще й дружину сюди приведу. Як усі розмістимося?.. А ще тачка під парканом замерзла. Чи якийсь дах для неї спорудити?... Грошей трохи маю... Лісу закупимо. Чи з цегли?..

Тато не втримався — глянув на сина зболіло, закліпав повіками, обійняв рвучко [17].

У прикладі мовець вживає частку **це** не з метою запитати дещо, оскільки відповідь він знає (батько каже йому йти геть), а для того, щоб висловити свою незгоду із реальним станом речей. Елімінація частки з речення перетворює його на запитання. Підсумуємо механізм актуалізації модальної частки **це** у даному текстовому фрагменті:

вид ситуативного контексту реалізації модальної частки **це**: повідомлення загально-відомих фактів, усталеної думки соціуму;

інференція стосовно інтенції мовця, який вживає модальну частку **це**: констатація, що дещо відбулося всупереч бажанням мовця та вираження з цього приводу своєї емоційної позиції;

вид контекстуального ефекту, що створюється модальною часткою **це**: маркування конфлікту між очікуваннями мовця та фактами об'єктивної дійсності.

Проаналізуємо ще один приклад:

Das Telefon schreit. Von ihnen Bedingungen wird sie nur aus Liebesgründen abgehen können, freut sie sich im voraus, daß sie von ihnen Bedingungenjetzt Abstand nehmen darf. Welch Erleichterung. Die liebesmäßige Gegenseitigkeit ist schließlich ein Ausnahmefall, liebt **doch** meist nur einer, und der andere ist damit beschäftigt, davor zu flüchten, so weit ihn die Füße tragen. Dazu gehören eben zwei, und einer von ihnen hat soeben den anderen, der ebenso empfunden, angerufen; ist das nicht fein. Es kommt gelegen. Es trifft sich gut [18, с.264].

У даному випадку модальна частка **doch** слугує маркером внутрішньої незгоди мовця із реаліями життя: нічого доброго немає в тому, що "взаємне кохання є винятком, **адже** частіше кохає лише один, а другий зайнятий тим, щоб втекти від кохання так далеко, куди віднесуть ноги".

Підсумуємо механізм актуалізації модальної частки **doch** у даному текстовому фрагменті:

вид ситуативного контексту реалізації модальної частки **doch**: повідомлення загальновідомих фактів, усталеної думки соціуму;

інференція стосовно інтенції мовця, який вживає модальну частку **doch**: впевненість мовця у адекватній інтерпретації адресатом змісту висловлення;

вид контекстуального ефекту, що створюється модальною часткою **doch**: маркування конфлікту між очікуваннями співрозмовників або між очікуваннями мовця та реальним станом речей.

ВИСНОВКИ

У семантиці модальних часток української, німецької та угорської мов заковано процедурні значення, які обмежують інференційну частину інтерпретації висловлення. Вони контролюють вибір слухачем контексту, скеровуючи його у досягненні релевантної інтерпретації, обмежуючи контекст, у якому висловлення є релевантним. Ці мовні одиниці вживаються з метою максимізації контекстуальних ефектів та мінімізації зусиль на оцінку релевантності висловлення.

ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Розгляд проблематики модальних часток неможна вважати завершеним. Перспективною видається опрацювання комплексної методики поетапного комунікативно-прагматичного аналізу комбінаторики модальних часток, тобто характерної для діалогічного мовлення одночасної реалізації одразу кількох часток, їхнього семантичного та функціонального навантаження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бацевич Ф. Частки як прагматичні складники комунікативного смислу / Флорій Бацевич // Мова у дзеркалі особистості. Філологічні дослідження, присвячені ювілею доктора філологічних наук, професора, академіка НАПН України Кононенка Віталія Івановича. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського нац. університету ім. Василя Стефаника, 2013. – С. 181-195.
2. Давиденко М. О. Частки української мови з погляду їх складу, функції та семантики [Текст] : дис...канд.філол.наук:10.02.02 / Давиденко Микола Олександрович ; Одеський педагогічний ін-т ім. К.Д.Ушинського. - О., 1993. - 162 с.
3. Загнітко А.П. Словник часток : матеріали і статті : науково- навчальне видання / Анатолій Загнітко, Анна Каратаєва: Донец. нац. ун-т. - Донецьк : ДонУ, 2012. — 381 с.

4. Заикин А. Е. Коммуникативно-прагматические функции немецких модальных частиц [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 "Германские языки" / А. Е. Заикин. - М., 1985.-16 с.
5. Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка / Г.А. Золотова. М. : Наука, 1973. — 351 с.
6. Ополовникова М. В. Модальная частица *depp* и проблема ее синонимов : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 "Германские языки" / М.В. Ополовникова. – Иваново, 2004. – 138 с.
7. Педченко С.О. Семантика і функціонування модальних часток у сучасній українській літературній мові: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / С.О. Педченко ; Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. — Х., 2010. — 20 с.
8. Пророкова В.М. Слова - "приправы", слова - "заплаты". Модальные частицы в немецкой разговорной речи: учеб. пособие / В.М. Пророкова. - М. : Высшая школа, 1991. - 127 с.
9. Чолкан В.А. Речення з суб'єктивно-модальними формами в сучасній українській мові: автореф. дис. на здобуття ступеня канд. філол. наук. – 10.02.01. [Текст] / В. А. Чолкан. – Івано-Франківськ, 2001. – 19 с.
10. Diewald G. Abtönungspartikel / G. Diewald // Handbuch der deutschen Wortarten. – Berlin & New York: de Gruyter, 2007. – PP. 117-142.
11. Fábircz K. Partikulák a magyar és az orosz nyelvben. Kandidátusi értekezés / K. Fábircz. – Szeged, 1986.
12. Helbig G. Lexikon deutscher Partikeln / G. Helbig. - Leipzig: Enzyklopädie, 1988. – 258 S.
13. Hentschel E. Funktion und Geschichte deutscher Partikeln. Ja, doch, halt und eben / E. Hentschel. – Tübingen: Niemeyer, 1986. – 291 S.
14. Kriwonosow A. Die modalen Partikeln in der deutschen Gegenwartssprache / A. Krivonosow. – Göppingen: Kümmerle, 1977. - 332 S.
15. Péteri A. Abtönungspartikeln im deutsch-ungarischen Sprachvergleich / A. Péteri. – Budapest: Asteriskos, 2002. – 279 S.
16. Sperber D. Relevance: Communication and Cognition / D. Sperber, D. Wilson. – Oxford: Basil Blackwell, 1986. – 279p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Дашвар Л. Биті є. Книга 3. Гоцик. [Електронний ресурс] / Л. Дашвар. – Режим доступу:<http://www.rulit.net/author/dashvar-lyuko/bit-e-gocik-povnistyu-download-free-245013.html>
2. Jelinek E. Klavierspielerin. [Електронний ресурс] / E. Jelinek. – Режим доступу: <http://www.ulozto.net/xJJ9LUG/jelinek-elfriede-klavierspielerin-pdf>
3. Klausner U. Kennedy-Syndrom. [Електронний ресурс] / Т. Klausner. –Режим доступу: <http://www.rulit.net/author/klausner-uwe/kennedy-syndrom-download-free-282095.html>
4. Magyar-Ukrán Szótár = Угорсько-український словник / [ред.-упоряд. Лизанець П.М.]. – Ужгород: IBA, 2001. – 800 с.
5. Örkény I. In our time. [Електронний ресурс] / I. Örkény. – Режим доступу: <http://mek.niif.hu/06300/06345/06345.htm#51>
6. Örkény I. A Törzsvendég. [Електронний ресурс] / Örkény I. – Режим доступу: <http://mek.niif.hu/06300/06345/06345.htm#17>
7. Spectaculum 13: acht moderne Theaterstücke / [Samuel Beckett, Edward Bond, Marieluise Fleißer, Peter Hacks, Peter Handke u.a.] / Suhrkamp, 1970. – 265 s.

МОВА ЛІТЕРАТУРИ І ЖИВОПИСУ: „ДІВЧИНКА НА КУЛІ” ОЛЬГИ СЛОНЬОВСЬКОЇ І ПАБЛО ПІКАССО

Андрій Гурдуз

Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра української літератури та методики навчання,
Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського (УКРАЇНА),
54030, м. Миколаїв, вул. Нікольська, 24, e-mail: gurdai@mail.ru
UDC: 82.091

ABSTRACT

Gurduz A. I. Language of literature and painting: “The Girl on the Ball” by Olga Slonovska and Pablo Picasso

In the offered article the attempt to analyse the Olga Slonovska's novel “The Girl on the Ball” from point of view its connexion with of the same name picture by Pablo Picasso is undertaken for the first time. The ideological conception of the novel, the feature of the key of its narrative, composition and picturesque system are explained in our article exactly by means of the appointed connection of different spheres of art.

Keywords: correlation, key, recording of language of art, contrast, metaphorical, implication, conception.

Гурдуз А. І. Язык литературы и живописи: „Девочка на шаре” Ольги Слонёвской и Пабло Пикассо

В предлагаемой статье впервые предпринята попытка проанализировать роман Ольги Слонёвской „Девочка на шаре” с точки зрения его связи с одноимённой картиной Пабло Пикассо. Идейная концепция романа, особенности тональности его повествования, композиции и образной системы объяснены в студии именно посредством указанной связи разных сфер искусства.

Ключевые слова: соотносимость, тональность, перекодировка языка искусства, контраст, метафоричность, подтекст, концепция.

Гурдуз А. І. Мова літератури і живопису: „Дівчинка на кулі” Ольги Слоньовської і Пабло Пікассо

У пропонованій статті вперше зроблено спробу проаналізувати роман Ольги Слоньовської „Дівчинка на кулі” з огляду на його зв'язок з однойменною картиною Пабло Пікассо. Ідейна концепція роману, особливості тональності його розповідання, композиції й образної системи пояснені в студії саме через означений міжмистецький зв'язок.

Ключові слова: співвідносність, тональність, перекодування мови мистецтва, контраст, метафоричність, підтекст, концепція.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Приклади безпосереднього зв'язку літератури й інших сфер духовно-творчої діяльності людини – явище не вельми поширене, хоча в літературному процесі періоду другої половини ХХ – ХХІ ст. у силу об'єктивних причин спостерігається значно частіше порівняно з його класичним етапом (нині яскраво презентовано, скажімо, комп'ютерною літературою). Природа й особливості міжмистецького діалогу входять до кола пріоритетних питань сучасної літературної компаративістики і в Україні розроблені вельми аспектно. Серед ключових вітчизняних праць у практичній площині тут варто назвати монографії Л. Генералюк „Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва” (К., 2008), О. Рисака „Мелодії і

барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.” (Луцьк, 1996). Окреслюючи історико-теоретичну основу досліджень цієї галузі компаративістики, Д. Наливайко констатує, що „...проблема літератури в системі мистецтв... в нашій науці зводиться головним чином до висвітлення їх взаємообміну на тематичному рівні, до появи статей, нарисів й окремих книжок про музикальні, живописні та інші твори на літературні теми й мотиви і про театральні постановки, інсценізації та екранізації літературних творів і т. д.” [6, 19]. Причину утворення такої суттєвої прогалини в українській сучасній компаративістиці вчений убачає в неприділенні належної уваги дослідниками саме теоретичному аспекту цієї її галузі: „Але майже або й зовсім не розроблялися такі питання, як література й теорія мистецтв, *correspondance des arts* і література, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв і особливо проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотне перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури...” [6, 19].

В українському художньому середовищі виділяється в сенсі внутрішнього зв'язку сфер літератури і живопису роман письменниці, поетеси і науковця Ольги Слоньовської „Дівчинка на кулі” 2012 р. Суголосне з високою оцінкою поетичної творчості О. Слоньовської українського читача і науковця (схвальні рецензії на її збірки належать, зокрема, М. Жулинському, М. Ільницькому, В. Погребеннику, Є. Барану; останній називає поетесу „не епізодичною постаттю в українській літературі на межі двох епох” [1]) визнання роману „Дівчинка на кулі” на рівні Міжнародного літературного конкурсу романів, кіносценаріїв, п'єс, пісенної лірики та творів для дітей „Коронація слова – 2012” (гран-прі). Водночас у силу ряду факторів, зокрема і його новизни, цей роман ще не став об'єктом повноцінного літературознавчого дослідження, на яке, вочевидь, заслуговує (нааявні тільки поодинокі рецензії на нього, наприклад, Я. Левчука [3]). Текст книги витриманий у традиційно реалістичному ключі і при цьому пронизаний ненав'язливими нотами сучасних мистецьких віянь. Назва роману викликає в пам'яті образ однойменної картини Пабло Пікассо 1905 р., західноукраїнський твір вступає у полірівневий діалог зі знаменитим іспанським шедевром і ніби вбирає в себе самий дух картини, демонструючи при цьому і своєрідну варіацію на її тему.

У пропонованій статті робимо першу спробу розгляду особливостей композиції, образної системи й інших художніх характеристик указанного роману у зв'язку з аналогічними параметрами картини П. Пікассо „Дівчинка на кулі”; при цьому аналізуємо окремі аспекти інтертекстуального плану роману як важливі для глибокого осягнення його ідейного звучання.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

Нескладний сюжет автобіографічного роману О. Слоньовської (художню канву формує її хроніка з певними часовими деформаціями) розповідає про становлення особистості головної героїні Ольги від її дитинства і юності в непростих умовах 1960–1990 рр., коли яскрава й самобутня натура дитини і згодом дівчини і жінки, опановуючи сирій і переважно байдужий в своїй жорстокості до неї і таких, як вона, світ, намагається вижити, але й залишитись собою, не зрадити істинні цінності – втримати рівновагу так, як дівчинка на кулі з картини П. Пікассо. Фінал роману триває в дні отримання Україною незалежності, коли віднайдена рівновага кожним (як гармонії з собою) і, в широкому розумінні, вітчизняним суспільством загалом було особливо актуальним. Бурхливим, хоча і в дещо іншому відношенні, був і 1905 рік для формації П. Пікассо й особисто для художника, не дарма з картиною „Дівчинка на кулі” відкривається новий, „рожевий” період творчості художника і тематика життя циркових артистів нааявна в його доробку саме тоді. Прикметно, що в цей час пошуки синтезу мистецтв особливо актуалізуються.

У баченні героїні Ольги навколишній світ певно вібує залежно від динаміки її сприйняття: від наївно-дитячого погляду (і комічного або ґротескно-сатиричного) до максималістського, але згладженого підліткового і дорослого (об'єктивного). Водночас прикметно, що у процесі інтелектуального дорослішання образ маленької дівчинки в душі героїні залишається (як із нею залишається на все життя й образ буквально явленого їй ангела – квазімістична лінія в романі) – як заповіт А. де Сент-Екзюпері з його Маленьким Принцем, що образ останнього важливий для аналізованого твору О. Слоньовської: не дарма тут

проходять іронічно обіграні образи „маленького „принца”” Ольги, Вовочки [8, 397] (також, зокрема, див.: [8, 48; 8, 164]), та „принцеси” – самої героїні [8, 53; 8, 138].

Як казкові чи байкові персонажі при зовні реалістичному оповіданні змальовані деякі постаті з оточення героїні (на зразок Амеби, Шім-Вішім та деяких інших) у своєрідних кластерах універсалізованого простору (Село, Містечко, Місто, Районний Центр), що останні в свідомості дівчинки малюються на манер планет у світі Маленького Принца в однойменній феєрії А. де Сент-Екзюпері. Певно зближує ці український і французький твори й тяжіння в обох до моральних максим (наприклад, у О. Слоньовської читаємо: „Велике благо, що дитина живе більше теперішнім, аніж минулим і майбутнім...” [8, 57], „Людина легко зникає, коли обставини її життя складаються так, що від біди, нужди і зла прямуєш до благополуччя й добра” [8, 164]). Також в українському тексті зустрічаємо курйозні варіації відомих афористичних формул, зокрема: „...інколи треба слухатися не мами, а соловейків...” [8, 46], „Нема вже принців (для дівчат. – А. Г.), залишилися тільки коні...” [8, 164].

Світ маленької Ольги зростає разом із нею й відкриває їй з часом нові й нові грані; нарешті, в найбільш узагальненому розумінні постать героїні-дівчинки бачиться як універсальний образ чистої душі дитини на землі, тобто в романі куля стає земною, символізує і земний простір як такий. Періодичні ж, на перший погляд, хаотичні, забігання оповідача наперед і коментар ним майбутніх подій (наприклад, жадливого в бідності дорослого життя колишнього „принца” Вовочки [8, 164], довговічності „співанки дитинства” героїні [8, 28–29] і под.) з наступним поверненням до хронікального викладу історії життя героїні у романі також не випадкові, сприяють певній вібрації відповідних фрагментів сюжету, образів і вчинків і „відповідають” коливанню дівчинки на її кулі в намаганні знайти бажану рівновагу (до речі, на картині П. Пікассо пластика юної акробатки нагадує вібрацію свічі). Важливо, що без урахування в аналізі українського твору його зв'язку з однойменною іспанською картиною указані смисли трактування залишаються в тіні, що підтверджує негативна рецензія на роман Я. Левчука, де критик порівнює такі часові непослідовності викладу „...з перемотуванням плівки в магнітофоні: назад – вперед, вперед – назад” [3] (із подібним неповним розумінням дослідників художнього матеріалу іноді стикаємося [наприклад, див.: 2, 83; 2, 92]). Сама оповідач іронічно відгукується про таку особливість її викладу: „Навіщо, для чого – оце перестрибування, забігання наперед? Хіба не можна розповідати у хронологічному порядку, зрозуміло, без нікому не потрібних відступів?...” [8, 140].

Формально подібно виражені, але зумовлені дещо іншою художньою природою [5, 71] „загравання” з часом у ранішому (автобіографічному, також із фрагментами спогадів із радянського дитинства) романі Ірени Карпи „Добло і зло” (2008 р.). У властивій І. Карпі манері цей момент так прокоментовано в тексті: „Якщо ви вже змирилися з моїми безсоромними забіганнями наперед в цій повісті, то ось вам ще” [4, 180].

Зіставлення вказаної деталі в цих українських творах ХХІ ст. увиразнює специфічне функціональне навантаження часових відхилень у „Дівчинці на кулі” О. Слоньовської, викликаних, як переконаємося, глибинним і структурним зв'язком роману й картини П. Пікассо.

Ключовим у поетиці роману О. Слоньовської, як і в концепції іспанської „Дівчинки на кулі”, стає контраст. Протиставлення на полотні юності і пластичності дівчинки впевненій силі, стабільності атлета на передньому плані картини (з іншого боку, поза атлета має „елемент деструкції” [7]) співвідноситься з протиставленням у тексті українського роману наївності, юної енергії героїні, яка пізнає світ і несе йому свою безпосередність, щирість – з одного боку, та піклування і любові батьків, найближчого оточення Ольги – з іншого. Так, атлет іспанця сидить на кубічній призмі, втіленій статиці, і дивиться в протилежний спрямованості гімнастки бік – углиб картини, метафорично – в минуле (до того ж він змальований у теплих тонах, а дівчинка – в холодних); образи батьків героїні роману також символічно становлять статичний базис, у своїх настановах і порадах Ользі вони спираються на досвід, пов'язані з минулим і як представники свого покоління – тодішньої суспільної системи „страхують” доньку в найнебезпечніший для неї момент (рекомендують залишити Україну в період розпаду Радянського Союзу для уникнення непорозумінь із владою).

Крім того, оригінально вписана в роман постать ангела, який являється героїні в критичні для її життя хвилини і стає для неї охоронцем („Ангел притулив вказівний палець собі до уст і ледь помітно мені всміхнувся” [8, 62]); усвідомлення „присутності” ангела тут, при всій його ірраціональності, стає серйозною психологічною опорою в житті Ольги, під-

вердженням своєрідного внутрішнього сенсу її існування та її правоти і теж функціонально співвідноситься з образом атлета з картини іспанського майстра.

У такий спосіб, принципово контрастують услід за концепцією художника-іспанця в романі українки і простір, і час (минуле і теперішнє як молодість і зрілість). Водночас протиставлені сторони в книзі взаємопов'язані і взаємозумовлені, як на полотні художника, за справедливим твердженням доктора мистецтвознавства М. Свидерської, „дівчинка, яка балансує на кулі, і атлет, який сидить на кубічній основі, всебічно протиставлені одне одному і через протиставлення взаємно одне одного зумовлюють і збагачують” [7]. Доводить ці положення також те, як відтіняє образи дівчинки-акробатки на картині і Ольги в романі характер тла, на якому змальовані героїні. Так, у книзі О. Слоновьовської Ольгу показано на тлі сірості й моральної спустошеності зображуваного світу в його вже кризовий час.

Зв'язок картини П. Пікассо і роману О. Слоновьовської простежується і на рівні тональності. Фарби іспанської картини дещо змазані, позбавлені яскравості і приглушені; загалом колористична гама в українському тексті також певно приглушена, що сприяє більш точній передачі атмосфери сумного часу зображуваної доби. В обох зіставлюваних творах відчутна тенденція до універсалізації, акцентування прихованих смислів. Через тяжіння до афористичності вислову, певний дидактизм, ефект „супроводу” ангелом життя героїні тощо в українському романі також формується певна притчевість, властива однойменній іспанській картині: у П. Пікассо „репетиція циркового номера починає здаватися ритуалом, набуває загадкову багатозначність, а змістові аспекти образу виходять на рівень ґранично широких, онтологічних сутностей” [7].

ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Творчість Ольги Слоновьовської, при її загальному визнанні, об'єктом системного вивчення поки не стала, тимчасом як світ її ліричної героїні виявляє певну динаміку і значно змінюється в адаптації до прозового простору; помітний при цьому перехід від підкреслено музичного до живописного тяжіння. Ця динаміка, оригінальність поєднання в літературному просторі О. Слоновьовської начал інших мистецтв, багаторівневе зіставлення з сучасним авторці художнім контекстом – ось деякі з очевидних і доцільних напрямків висвітлення її доробку. У розрізі нашої студії наголосимо також необхідність поглибленого і комплексного вивчення в сучасній українській літературі аспектів міжмистецького діалогу, введення роману О. Слоновьовської з уточненими відповідними характеристиками до такого літературного метатексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Є. Передчуття любові [Електронний ресурс] / Євген Баран // Ольга Слоновьовська : персональний сайт. – Режим доступу : slonowska.pu.if.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=60:2011-06-21-07-22-11&catid=34:2011-06-17-07-27-02&Itemid=56 .
2. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській „прозі про землю” кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. : моногр. / Андрій Гурдуз. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П.Могили, 2008. – 216 с.
3. Левчук Я. Апогей кайдашизму [Електронний ресурс] / Яр Левчук. – Режим доступу : findbook.com.ua/uk/book_review/apogej-kajdashizmu . – Рец. на кн. : Слоновьовська О. Дівчинка на кулі : роман. – Харків : Книжковий клуб „Клуб сімейного дозвілля”, 2012. – 400 с.
4. Карпа І. Довго і зло / Ірена Карпа. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2008. – 317 с.
5. Кривопишина А. С. Наративні принципи конструювання ідентичності в автобіографічному романі „Довго і зло” Ірени Карпи / А. С. Кривопишина // Наукові праці : наук.-метод. журнал : Філологія. Літературознавство. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. П. Могили. – 2011. – Т. 166. Вип. 154. – С. 69–72.
6. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики / Дмитро Наливайко // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К. : Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2006. – С. 9–37.

7. Свидерская М. И. „Девочка на шаре” и „Девушка с лотосом” [Электронный ресурс] / М. И. Свидерская // Марина Ильинична Свидерская [д-р искусствоведения] : персональный сайт. – Режим доступа : <http://sviderskaya.philos.msu.ru/index.php?id=514> .
8. Слоновьська О. Дівчинка на кулі : роман / Ольга Слоновьська. – Харків : Книжковий клуб „Клуб сімейного дозвілля”, 2012. – 400 с.

ЛІНІЇ ЖИТТЯ (ЗА РОМАНОМ «ПРИМХА ОЛМЕЙЕРА» ДЖОЗЕФА КОНРАДА)

Тамара Бабійчук

кандидат педагогічних наук, викладач-методист
Бердичівський педагогічний коледж
UDC: 377.8.016:821.161.2:371. 333

ABSTRACT

Tamara Babiychuk. Lines of life (after Joseph Conrad's novel *Almayer's Folly*)

At present the task of state importance stands before Ukraine – to educate the rising generation of high cultural wealth. In time when fiction literature is not generally read, a young person should be given books which deal with the problems of philosophy, morals, beauty, civil position, power, self- affirmation, goodness and evil. So are the books of the English writer Joseph Conrad. Pole by nationality, he was born on Ukrainian earth (Zhytomyr region).

In his novel *Almayer's Folly* (1895) the accent is made on such important for young boys and girls questions, as sense of life, vital plan, paternal scenario, loneliness, choice, moral values, positive and negative emotions and so on. On the first place for a writer is a fate of a man. And this fate is not simple, as well as not simple, even extreme are the situations which the man gets in. But the main thing, according to Conrad, it is always to remain a whole-hearted man. The man who lives according to the laws of goodness and love and observe a law; knows his duties and fulfills them professionally; is a strong and honest person.

The material after Joseph Conrad's novel *Almayer's Folly* offered in the article can be used for extracurricular activities in literature for a youth audience. The article gives an approximate course of problem lecture. A few lines of life (of Caspar Almayer, Mrs. Almayer, Nine, Diana Marul) are distinguished.

All other tasks of the activity can be partly worked out on the basis of the offered material. During the lecture it is recommended to dramatize a fragment from the novel (See appendixes).

Keywords: Joseph Conrad, vital plan, paternal scenario, paternal house, loneliness spirituality, moral values of a man

Перед Україною сьогодні стоїть по-державницьки важливе завдання – виховати підрастаюче покоління високодуховним. У час загального нечитання художньої літератури мододій людині слід дати книги, в яких ставляться проблеми філософії, моралі, краси, громадянської позиції, сили, самоутвердження, добра і зла. Саме такими є книги англійського письменника Джозефа Конрада, поляка за національністю, що народився на українській землі (Житомирщина).

У статті запропоновано матеріал за романом «Примха Олмейера» для використання в позанавчальних літературних заходах в юнацькій та молодіжній аудиторії, подано орієнтовний перебіг проблемної лекції. Виокремлено кілька ліній життя (Каспара Олмейера, місіс Олмейер, Найни, Дейна Марули). Усі інші питання заходу можуть бути частково розроблені на основі запропонованого матеріалу. У ході лекції доцільно використати інсценізацію уривка з роману (подано в додатку).

Ключові слова: Джозеф Конрад, життєвий план, батьківський сценарій, батьківський дім, самотність, духовність, моральні цінності людини.

ВСТУП

Україна, як переконали нас події останніх місяців, стає державою високодуховних людей. Важливим засобом розвитку духовної культури особистості, без сумніву, є читання. Отож викладачеві ВНЗ, особливого педагогічного, як і вчителю, слід активно залучати

студентів (учнів) до читання художньої літератури, яке не тільки інформує, формує, розвиває, але й виховує особистість.

Однак в умовах інтенсивної інформатизації суспільства, комп'ютеризації дозвілля, розвитку розважального телебачення, прагматизації, примітивізації бажань спостерігається зниження інтересу юнаків і дівчат до художньої літератури як вітчизняної, так і зарубіжної, а відтак – падіння престижу книги в юнацькому та молодіжному середовищі, зниження статусу літератури як духовної цінності суспільства.

Науковці (Б.Ананьєв, М.Беляєв, Г.Бійчук, Л.Божович, Н.Волошина, Л.Гордон, В.Гдадишев, А.Градовський, В.Гриневиц, О.Дусавицький, С.Жила, А.Здравомислов, Є.Ільїн, О.Ісаєва, Ж.Клименко, О.Куцевол, Н.Логвіненко, Л.Мірошніченко, В.Мясіщев, Л.Овдійчук, А.Ситченко, А.Фасоля, В.Шуляр та ін..) [2] переконані, що наставники підростаючого покоління повинні насамперед формувати в юнаків і дівчат інтерес до читання.

На наш погляд, інтерес у читачів викликають ті книги, в яких автор ставить питання філософії, моралі, краси, громадянської позиції, сили, самоутвердження, добра і зла. Саме такими є книги англійського письменника Джозефа Конрада.

Твори Джозефа Конрада стали предметом вивчення вже 100 років тому (перші статті про його прозу з'явилися 1914). Численні дослідники, передусім англійські, польські, російські, українські (Д.Аллек, М.Амусін, П.Армстронг, Д.Бейнс, А.Буча, Р.Вест, О.Верстюк, Л.Войтковська, В.Вульф, Е.Гарнет, А.Гіллон, Д.Голсуорсі, О.Гоулс, Е.Гренкшоу, Р.Джеймс, Д.Джі, Д.Джін-Обрі, Р.Дибоський, К.Карабіна, Ф.-Р.Карл, Р.Керл, В.Крайка, Р.Мегроуз, Г.Морф, З.Найдер, А.Разінцева, К.Райзінг, М.Рей, М.Соколянський, Г.Стейп, П.Стурм, Х.Уолпол, Д.Урнов, Д.Фінчам, Ф.-М.Форд, Ф.Хемпсол, М.Хупер, Б.Шарон, Д.Шварц, С.Яковенко) [3], піднімали у своїх розвідках питання, пов'язані як з автором, його світоглядом, філософією, мистецькими концепціями, так і з творами. Однак питання методики роботи в школі за романами письменника не висвітлювалися.

Актуальність і новизну нашої статті вбачаємо в тому, що в ній, по-перше, пропонується оптимальна для сьогодення форма розгляду роману «Примха Олмейера» Джозефа Конрада в студентській аудиторії (проблемна лекція з елементами дискусії), по-друге, акцентується увага на відповідях на такі важливі для юнаків і дівчат питання, як смисл життя, життєвий план, батьківський сценарій, самотність, вибір, моральні цінності, позитивні і негативні емоції тощо.

Безперечно, у Конрада цікавим і незмінним героєм є море – живе море, що має свій характер. Але на першому місці в письменника – доля людини, і ця доля непроста, як і непрості, навіть екстремальні ситуації, в які потрапляє людина. Головне, за Конрадом, – залишатися завжди цільною людиною, що живе за законами добра та любові і керується законом; що знає свої обов'язки і професійно виконує їх; людиною сильною і чесною.

Роман «Примха Олмейера» (1895) – перший роман Джозефа Конрада – написаний в Україні, коли автор гостював у свого дядька на Вінниччині. Цей роман одразу дістав схвалення Д.Голсуорсі. Останній допоміг надрукувати твір.

Оскільки Джозеф Конрад народився на Житомирщині (село Терехове Бердичівського району), то його творчість розглядається в розділі «Література рідного краю».

Орієнтовний хід обговорення роману «Примха Олмейера» (проблемна лекція)

На дошці – тема і питання лекції. Відповідаючи, студенти складають асоціативні схеми і пояснюють хід думок, зачитують фрагменти тексту.

Листки з питаннями і ключовими словами роздано слухачам напередодні. Текстовий матеріал може бути таким:

Життєвий план. Його компоненти. Чи обов'язково людині мати життєвий план? Чи слід коригувати життєвий план? Чому? Чому не був успішним життєвий план Олмейера?

Діти і батьківський сценарій. Батьківський сценарій для дітей – добро чи зло? Поясніть позицію тих дітей, які живуть за батьківським сценарієм, і тих, які відкидають цей сценарій. Чому Найна не прийняла сценарій, що його пропонував батько?

Самотність. Ознаки її. Чому людина є самотньою? Самотність – благо чи кара? Хто є самотнім у романі «Примха Олмейера»? Поясніть.

Сім'я. Що лежить в її фундаменті? Чому Олмейер не розлучився з жінкою, яку ненавидів і яка ненавиділа його? Чому дітям треба вибирати між батьками? Чим був для Найни батьківський дім?

Моральні цінності. Що є для вас моральними цінностями? Назвіть цінності, що їх сподівали Олмейери, Дейн Марула, інші герої. Зробіть висновки.

Зрада. Олмейер вважає, що Найна його зрадила. Чи справді Найна зрадила батька?

Питання диспуту:

Чи будуть щасливими Найна і Дейн? Чи варто сумніватися в тому?

Чому помирає Олмейер?

Метод «Мікрофон» і «Незакінчене речення»: Чим для вас став роман «Примха Олмейера»?

У ході лекції доцільно використати інсценізацію (подано в додатку).

Пропонуємо кілька ліній життя за філософським і актуальним для сучасного юного читача романом «Примха Олмейера» Джозефа Конрада. Лінії самотності, грошей, влади, кохання тощо можуть бути частково розроблені на основі запропонованого матеріалу.

1.Лінія життя Каспара Олмейера

Голландець Каспар Олмейер – молодий, скромний, стрункий юнак, добре вихований, приїхав на острови Малайського архіпелагу шукати щастя: він готувався підкорити світ, ні на хвилю в тому не сумніваючись.

З Олмейером познайомився багатий і впливовий купець Том Лінгард, або, як його називали, Володар Морів. Казали, що купець відкрив річку.

Капітан Лінгард став прилюдно розхвалювати Олмейера, дав можливість хлопцеві більше заробити, врешті запевнив, що залишить йому весь свій спадок – мільйони доларів – якщо Олмейер одружиться з малайкою – його названою донькою, дівчинкою, яку Лінгард врятував (примха долі) із розбійницького піратського судна, перед тим знищивши всіх малайців.

Олмейер уявив пачки грошей, зрозумів, що це – умова забезпеченого життя – пошана, багатство, могутність. На хвилю він побачив іншу сторону медалі – пожиттєве спілкування з чорношкірою напівдикою жінкою, яка стане йому дружиною, – і засоромився. У глибині душі він одразу виплекав думку, що вона може скоро померти сама, а як ні – він їй у цьому допоможе або просто сховає її будь-де, не допустить до своєї блискучої кар'єри.

Але обіцяних Лінгардом доларів не було ні одразу після одруження з малайкою, ні через довгі роки потому. Олмейер пояснював ситуацію просто: так склалися обставини. Молодий чоловік навіть не міг подумати, що Лінгард авантюрист, що він, Олмейер, повірив авантюристу. Окрім того згодом Олмейер сам віддав купцеві всі свої накопичення, щоб той успішно завершив справи щодо пошуку золота.

Олмейер вірив і надіявся. Надіявся на здійснення свого життєвого плану навіть тоді, коли про Лінгарда всі забули та й сам купець пропав. Олмейер ніколи не припускав, що слід скоригувати свій план, що слід самому щось робити, що бездіяльність і сліпа віра у щасливий випадок роблять його, єдиного на всі острови білого чоловіка, посміховиськом в очах місцевого населення.

Згодом Олмейер, старанно вивчивши записні книжки Лінгарда, почав їздити і шукати в річці скарби. Олмейер не сумнівався в тому, що найде таке місце, де варто лише нагнути, щоб підібрати незчисленні багатства і здійснити мрію своєї юності. Малайці, спостерігаючи за білим чоловіком, думали, що купець таки залишив Олмейеру план, в якому зазначено, де золото, а де – алмази.

Тоді Олмейер вирішив будувати дім (йому здалося, що скоро в цю місцину приїдуть, зваблені скарбами, англійські інженери, агенти, білі поселенці). Однак ніхто не з'являвся, бо Олмейер ніколи нічого не знаходив у річці. Малайці ж вважали, що білий чоловік їх обманює, коли говорить про невдачі, а сам насправді приховує великі багатства.

Недобудований, неоковирний будинок, що забрав останні копійки в Олмейера, став руйнуватися. Моряки охрестили будинок «примхою Олмейера» (якось, побачивши обличчя білих людей, почувши звуки європейської мови, п'яний Олмейер відкрився незнайомим людям, абсолютно не помічаючи, що їх потішала його сльозлива розповідь про невдачі; вони слухали його, згоджувалися, а самі сміялися, навіть реготали з пустих і чудернацьких надій цього невдахи-мрійника).

Щоб якось вижити, Олмейер зважився на контрабандну торгівлю порохом. Так у нього з'явився надійний чорношкірий помічник – Дейн Марула.

Єдиною радістю Олмейера була донька Найна. Змалечку він завжди був з нею. Тяжко переживав, коли дівчина змушена була жити в чужих людей в Сінгапурі, щоб отримати

гарне європейське виховання. Олмейер постійно думав про Найну, акуратно висилав гроші на виховання доньки. Вона була сенсом його життя. Він мріяв, що вона повернеться, а він до того часу стане казково багатим, і вони виїдуть в Амстердам. Олмейер обожнював Амстердам, в якому ніколи не був. Він знав, що все одно буде жити там з Найною. Це була ідея фікс. Як досягне такої мрії – тим не переймався. Ніби довірився небесним силам.

Однак коли Найна повернулася додому, він, що звик до мовчазного існування, з нею говорив мало (найперше боявся її чимось розгнівати). Він навіть не помітив, що Найна повернулася приниженою, замкнутою і потребувала батьківського захисту. Він не підозрював, що починає викликати в доньки презирство. Він, правда, переживав, що дикунка-дружина погано впливає на доньку, адже бачив, як змінюється Найна після відвідин матері. Заборонити ж Найні ходити не матері Олмейер не міг.

Очевидно, тільки один Олмейер не знав про бурхливий роман Найни з чорношкірим Дейном. А коли дізнався, то зрозумів, що його підло зрадили. Чоловік хоче повернути Найну, яка, як вважає Олмейер, зганьбила себе, бо покохала малайця. Олмейер кидається в погоню за донькою, знаходить її, просить, пояснює, вимагає, шантажує, погрожує, проклинає. А коли розуміє, що Найна не повернеться, усвідомлює крах власного життя. Крах всіх своїх надій, сподівань, почуттів, думок. В Олмейера боролися два начала: почуття власної приниженої гідності (його, білого, підло проміняли на чорного) і почуття всепоглинаючої любові до Найни.

Читача вражають останні слова Олмейера, звернені до себе: «А що, як він скаже їй, що почуття любові до неї сильніше, ніж його забобони щодо вищості білої раси? А що, як він залишиться з нею завжди, щоб захистити, щоб стати для неї оберегом? А що, як він притисне її до серця, забуде свій гнів, сором, горе, її обман, її зраду?»

Сильною є сцена, коли Олмейер повзає і загортає в піску сліди Найни, з якою назавжди розлучився. Він хоче забути її. Забути потрібно було доконечно саме в цьому житті, щоб у вічному доньки не було. Але забути Олмейер не може. Ні алкоголь, ні опіум не допомагають нещасному. Олмейер спалює будиночок, в якому жила Найна з матір'ю. Глибоко нещасний Олмейер всюди, куди б не пішов, бачив обличчя доньки – маленької дівчинки, з якою йому так добре було багато літ назад. Дитина тоді була ніжна, розумна, прихильна до нього. Він бачив її очі, чув її сміх, він говорив з нею. Було й таке, коли він, виснажений, просив її зникнути, він навіть кричав, проклинав, але Найна не зникала. Олмейер став схожим на ляльку, яку зламали і викинули. Обличчя стало застиглим, широко розплющені очі не реагували ні на що у світі. Останнім ударом стала для нього звістка, що Найна народила сина.

2.Лінія життя місіс Олмейер

Місіс Олмейер (автор ні разу не називає її імені) ненавиділа свого чоловіка. За те, що він білий (а саме білі спалили малайських піратів – її одноплемінників), за те, що він не був підприємливим, мужнім, наполегливим – таким, якими вона, малайка, завжди уявляла собі справжніх чоловіків. Місіс Олмейер не приховувала свого презирства до Каспара, вона страшно лялася і постійно проклинала людину, яка зіпсувала їй життя, яка не виправдала її сподівань.

Місіс Олмейер всі дні проводила в тупому безділлі і цілими днями жувала бетель.

А ще місіс Олмейер любила гроші. Вона навіть за єдину доньку брала гроші (отримувала від Дейна подарунки за те, що пильно слідувала, щоб Каспар не завадив роману доньки з, як здавалося місіс Олмейер, у майбутньому могутньою і великою людиною. Жінка, як дитина іграшкам, радіє сріблу, монетам, не переймаючись, навіщо їй це багатство і що вона робитиме з грішми.

Як мати, місіс Олмейер перемогла в серці доньки батька.

Повчання цієї жінки вражають. Скільки в них цинізму, зверхності, вульгарності, ненависті до людей.

«Найно, ти від'їжджаєш, щоб стати великою царицею. І якщо ти будеш розумна, то матимеш владу на багато років. Владу над чоловіком».

«Пам'ятай завжди, Найно, у чому сила і слабкість чоловіка. Бійся його гніву, хай він бачить страх твій, поки день. Але ти смійся в душі, бо він – твій раб після заходу сонця».

«Знай, що, крім тебе, Найно, в нього будуть інші жінки. Приховай свою злість, хай він ніколи не побачить на твоєму обличчі скорботу, яка з'їдає серце. Зустрічай його радісним поглядом і мудрим словом, щоб до тебе йшов він у дні сумнівів і розчарувань. Поки він

звертає свої очі на багатьох жінок, твоя влада непорушна. Але якщо в нього з'явиться одна, з якою він тебе забуватиме, – тоді, Найно, вбий цю жінку. Якщо тобі доведеться наносити удар, то нанеси його твердою рукою».

3.Лінія життя Найни

Кілька років жила Найна з батьками після повернення з Сінгапуру. Мати-дикарка і слабкий, нерішучий, жалюгідний батько, який вештався бездумно і жив своїми химерними надіями. Мати була сильна у своїй слабкості, батько – слабкий там, де міг проявити силу. Батьки були ворогами. Найна стояла між матір'ю і батьком, була байдужою до їхньої взаємної ненависті; жило в ній лише почуття гніву щодо власного існування. Вона страждала від приниження: навіщо доля закинула її в це село, де дні течуть, як вода, – беззмістовні, сірі, пусті. Понад усе хотіла вирватися звідси, з рідного дому, який став для неї тюрмою, але не знала як.

Найні було шкода себе. Вона не вірила у пусті мрії свого батька. Батько частіше відмовчувався, навіть, здавалося, боявся доньки. З ним було нецікаво, він не міг її захистити, не міг стати для неї опорою.

А от дикі крики матері торкали невидимі струни в глибині Найниної душі, пробуджували в дівчині неясні бажання.

Місіс Олмейер розповідала Найні про дику славу, варварські битви, криваві подвиги піратів свого племені, про шалену гонитву за грішми, бридкі інтриги і навіть злочини, які здійснювалися тільки заради багатства чи розпутних бажань. Це було так романтично!

Найна зачудовано слухала. Вона потроху забувала все, чого її навчали білі. Вона почала ненавидіти білих, адже згадувала, з яким презирством білі завжди ставилися до неї, метиски. Білі предки асоціювались у неї зі слабким невдахою-батьком.

Найна все більше потрапляла під вплив матері. Вона шукала світлі сторони в материних розповідях. Дівчина ставала схожою на матір. Від матері – була байдужа до порядку, чистоти. Здавалося, 10 років житті в Сінгапурі її нічого не навчили, як не навчили і її матір, яка виховувалась у свій час у монастирі. Найна постійно годинами гоїдалася в кріслі. І думала. І коли вона побачила красеня-малайця Дейна, раптом відчула невідому до того тривогу і радість. Найна закохалася. Їй було 18 років.

Дейн умів шепотіти їй на вухо слова, повні пристрасті, умів жагуче цілувати і обнімати. Дейнові слова про кохання для Найни були дорожчими за життя. Вона була глибоко вдячна йому, вона раділа, гордилася і любила. Замість ненависного минулого, де її привчали до цивілізації і де її водночас зневажали як метиску, вона знайшла любов, справжнє блаженство, знак світлого, блискучого майбутнього. Дейн став лицарем її мрії. Він був тим ідеальним малайським вождем, яким змальовувала малайських вождів у своїх розповідях Найні місіс Олмейер. Найна зрозуміла, що вони з Дейном близькі за духом. І коли треба було вибирати: залишатися вдома чи стати дружиною в майбутньому малайського вождя, Найна обирає Дейна.

Перед втечею Найна хотіла подивитися на сплячого батька, однак мати не дозволила: кричала, шантажувала, просила: «Відмовся від свого минулого! Забудь, що ти колись бачила білі обличчя. Забудь їх дружбу, їх богів. Забудь слова білих, їх думки. Білі брешуть. Навіщо тобі пам'ятати минуле, коли вождь і воїн готовий віддати чужі життя і своє власне за одну твою усмішку?» Це був справжній словесний ураган. Найна не мала ні часу, ні можливості подумати чи настояти на своєму. Бажання востаннє побачити батька було слабким і мимовільним, воно зникло під потоком материних гарячих слів. Найна не відчула докори совісті від того, що покидає батька, якого ніколи й не розуміла.

Дівчина вірила у свою винятковість: сонце життя світило для Дейна, здавалося їй, тільки в її присутності. Коли Найна побачила, як кинувся до її ніг Дейн, коли почула його гарячі слова кохання, відчула його сльози, що разом з поцілунками вмили її ноги, зрозуміла, що Дейн – справді її раб. Вона стояла, горда, висока, а в душі чомусь з'явилася жалість до нього. Вона, Найна, розумна, тому буде для цього чоловіка і світлом, і мудрістю, силою і таємницею, а наодинці вона буде його єдиною і постійною слабкістю. Найна була честолюбна. У Дейнові вона бачила глину, з якої прагнула створити божка, щоб перед ним схилили голови інші. Вона була задоволена тим, що він по-рабськи відданий їй, тим, що бачила слабкість цього чоловіка. У неї заграла усмішка – перемоги. Вона розуміла, що Дейн цілком належить їй і залежить від неї. Найна вже керувала думками Дейна.

4.Лінія життя Дейна Марули

Молодий купець Дейн Марула, що зненацька з'явився в Самбїрі, – син одного з малайських вождів. Він був середнього зросту, стрункий, широкоплечий. Сміливе, задержуване обличчя, повне величі, сміху. Вся його постать видавала в ньому щось напівдикке, невпокорене, навіть жорстоке. Зовнішністю він не був схожий на тих нечисленних купців, що інколи заходили до Олмейера.

Ходив він в розкішному яскравому вбранні: золоте шиття чорної шовкової куртки; крис з рукояткою, прикрашеною дорогоцінним камінням; короткий меч, рукоятка якого була вбрана в яскраву бахрому із кінського волосся; червоний саронг; голубий тюрбан; численні персні, нанизані на пальці.

Він був хоробрим. Дейн знав, як повинен померти малайський вождь. Білі прийдуть за ним. Він їх уже навіть бачив. Бачив світло на їхніх рушницях, спрямованих на нього. Але що значить мужність доблесного воїна проти вогнепальної зброї в руках раба? Нічого? Неправда. Дейн вийде їм назустріч усміхаючись, з простягненими на знак покори руками, підійде до них впритул. Він буде говорити їм дружні слова, а тим часом підходити все ближче і ближче. І коли вони простягнуть руки, щоб заволодіти ним, – тоді для нього наступить його час. Він голосно крикне. Одним стрибком опиниться в їх натовпі з оголеним крисом і почне вбивати, вбивати, вбивати, поки сам не впаде нарешті під крики своїх ворогів, перед тим напоївши зір свій потоками їх гарячої крові.

При першій зустрічі Дейн Марула, вражений красою дівчини, низько схилився перед Найною і підняв над головою руки на знак особливої шаноби: таким вітанням малайці зустрічають тільки великих світу цього. Дейн дивився на дівчину з неприхованим захопленням і пристрастю. Він забув про свій бриг, про свою свиту, взагалі про все на світі. Він хотів тільки дивитися і дивитися на цю красу.

Дейн розказував Найні про себе, про свою вітчизну, про своє плем'я, що він їх любив. Однак початком і кінцем його життя була Найна.

Дейн розумів, що не може жити без Найни. Вона для нього була світлом. Без неї він почувався сліпим, тому не приймав життя без світла. З Найною він був схожим на богів, адже вона вміла відчиняти для нього двері справжнього раю.

Коли Дейн побачив Найну, що припливла до нього, щоб бути з ним завжди, він кинувся до її ніг з радісним криком, охопив коліна, лопочучи божевільні слова кохання і вдячності. Ніколи не відчував він такого почуття гордості, як зараз, коли лежав біля ніг жінки, яка наполовину належала до племені його ворогів.

З оригінальних відповідей студентів

- Життєва ціль – це внутрішній двигун, який працює постійно, мотивує, підштовхує людину до дії.
- Треба мати життєві установки, правильно розставити акценти і гнучко їх коригувати. Олмейер не вміє коригувати свій життєвий план, тому й зазнав абсолютного краху.
- Слід бути відповідальним за свій вибір і розраховувати тільки на себе. Діяти, боротися, досягати поставлені цілі. Коли ти переконаний, що все несправедливе – тільки від інших і в жодному випадку – не від тебе, то це інфантильність, це неодмінна ознака невдачі.
- Ключові моменти в житті Олмейера: одруження, народження доньки, повернення її додому після десятирічної роздуки. У цей час можна було переосмислити життєвий план, удосконалити його, навіть докорінно змінити. Олмейер нічого не робив для здійснення своїх задумів. Час для Олмейера зупинився. Він знав, що світ змінюється, однак не змінювався сам.
- Олмейер прагнув підкорити світ. Підкорювати слід не світ, а власну долю.
- Олмейер, на мою думку, теж авантюрист, як і купець Лінгард, адже повірив у захмарний виграш у грі без правил.
- Батьківський сценарій можна змінити. Але передусім його треба усвідомити. Цей сценарій часто може бути згубним для дітей.
- Усі герої мають споживацькі цілі. Усі – невинуваті егоїсти.
- Золотий божок спотворює людину.
- Людина прагне до самотності. Це іноді правильно: зупинитися, щоб осмислити, скоригувати потреби, вчинки, визначити нові віхи. Але часто самотність –

це трагедія. Самотність – це бич сучасності. Спілкування ж – нагальна потреба, необхідність, без нього – фізичні недуги, навіть смерть.

- Коли люди відштовхуються, – вони однакові, коли притягуються – різні. Отож Олмейер з дружиною-малайкою дуже подібні.
- Батько сидить у Найні зі своїми життєвими установками. І мати теж. І тому Найна – роздвоєна особистість.
- Найна відчуває свою вищість у стосунках з Дейном. Тому я сумніваюся щодо тривалості щастя цих поки що безтямно закоханих.
- Це твір про розбиті і порожні надії. Про ненависть. Про егоїзм. Про порожнечу душі. Про те, що не можна бути плакальником усе життя.
- Цей твір ставить питання: доля людини і людина в долі. Читач замислюється: де фатум? а що залежить від нас?

ЛІТЕРАТУРА

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди: психология человеческих взаимоотношений. – Мн.: ООО Попурри, 1999. – 512 с.
2. Ісаєва О.О. Теорія і технологія розвитку читацької діяльності старшокласників у процесі вивчення зарубіжної літератури: Автореферат дисертації доктора пед. наук: 13.00.02 / Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова. – К., 2004. – 41 с.
3. Урнов Д. М. Джозеф Конрад. / Д. Урнов. – М.: Наука, 1977. – 126 с.
4. Шнейдер Л.Б. Семейная психология. – М.: Академический проект. – 2005. – 768 с.
5. Штайнер К. Сценарии жизни людей. Школа Эрика Берна. – СПб: Питер, 2003. – 416 с.
6. Конрад Дж. Каприз Олмейера. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.litmir.net/bd/?b=183286>

ДОДАТОК

(інсценізація за романом «Примха Олмейера» Джозефа Конрада)

Олмейер: Я ніколи не пробачу тобі, Найно. Запам'ятай: ніколи. Ти вирвала в мене серце тоді, коли я мріяв тільки про твоє щастя. Ти обманула мене. Твої очі, в яких для мене сяяла сама істина, брехали. Ти гладила моє обличчя, а сама рахувала хвилини до заходу сонця, щоб зустрітися з цим малайцем!

Найна: А що ти повинен пробачити, батьку? Хіба я не маю право прожити життя по-своєму, так, як і ти прожив своє? Ти хотів, щоб я пішла по дорозі, вибраній тобою, але я не винна, що ця дорога не прийняла мене.

Олмейер: Ти ні разу не сказала мені про це.

Найна: А ти ні разу і не спитав мене. Я думала, що тобі все одно. Я була самотньою. І я знала, що ти ніколи не зможеш помститися за мене.

Олмейер: Я хотів подарувати тобі щастя. Для цього я знав тільки один спосіб.

Найна: Але цей спосіб, зрозумій же нарешті, не був моїм! Як ти міг дати мені щастя і забрати водночас життя? Життя! А жити, батьку, це передусім любити!

Олмейер: Його, цього малайця?

Найна: Так, його. Ти не знав, тату, любові. Ти й мене не любиш, адже я частинка тої жінки, яку ти люто ненавидиш, жінки, яка була ганьбою і печаллю твоєю. Тату, чому ти був таким сліпим, коли я боролася на твоїх очах? Я вибирала між тобою і матір'ю.

Олмейер: Ну і.. вибрала? Матір?

Найна: Коли я побачила Дейна, я вибрала його. Тату, я хочу жити. Я хочу кохати. Не віднімай у мене цього права!

КОНЦЕПТ “ВОРОГ” В ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ АМЕРИКАНСЬКИХ ПРЕЗИДЕНТІВ (1989-2008 РР.)

Анатолій Худолій

Доктор політичних наук, професор,
Кафедра англійської філології,
Національний університет «Острозька академія» (УКРАЇНА),
35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2; E-mail: toliy65@yahoo.com
UDC: 81'42:[373]

ABSTRACT

Khudoliy Anatoliy. The concept of “enemy” in political discourse of American presidents (1989-2008).

The article deals with ideological and social concepts distinguished in American political discourse. The purpose of the article is to prove the idea that political discourse of American leaders consists of basic concepts that ideologically affect consciousness and subconsciousness of people. Out of all the concepts distinguished in the speeches one of the leading is the concept of ENEMY. Every concept includes several notions that make it up. Analysis shows that fixed images in mentality of American politicians are not only verbally expressed, but also considerably affect foreign policy course of the United States. Conclusions are made on the basis of ten speeches delivered by each of American presidents during 1989 - 2008.

Key words: political discourse, concept, image, the USA, enemy, foreign policy.

Худолій Анатолій. Концепт “ворог” в політичному дискурсі американських президентів (1989-2008 рр.).

Стаття присвячена ідеологічним і соціальним концептам, виявленим в американському політичному дискурсі. Мета статті підтвердити думку про те, що політичний дискурс американських лідерів вміщує базові концепти, які ідеологічно впливають на свідомість та підсвідомість людей. З усіх виявлених концептів базовим є концепт “ворог”. Кожен концепт складається з низки понять. Проведений аналіз показує, що стійкі образи в ментальності американських політиків мають не лише вербальне втілення, але й здійснюють суттєвий вплив на зовнішню політику США. Висновки зроблено на основі аналізу десяти промов, виголошених кожним з американських президентів упродовж 1989-2008 років.

Ключові слова: політичний дискурс, концепт, образ, США, ворог, зовнішня політика.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Дискурс є складним та багатомірним явищем, оскільки вербальна його складова (текст) є похідною від поєднання всіх інших – як лінгвальних, так і екстралінгвальних чинників. Одним із найбільш емоційно насичених різновидів масово-інформаційного дискурсу, який створюють сучасні ЗМІ, є політичний дискурс.

Власне **актуальним** у дослідженні дискурсу виявляється аналіз концептів, стійких ментальних уявлень, притаманних американським політикам, які відображають соціальний та політичний контекст, аксіологічні стратегії тощо. Стаття опирається на положення праць у галузі лексичної семантики, когнітології та прагматики, в яких увага акцентується на осмисленні значень лексичних одиниць на позначення стереотипних уявлень американського політикуму.

Концепт – це змістовний бік словесного знаку, який співвідноситься з поняттям, яке пов'язане з розумовою, духовною або матеріальною сферою існування людини, за-

кріплене в суспільному досвіді народу, соціально і суб'єктивно осмислене та співвіднесене з іншими поняттями [5, с. 35].

Мета статті полягає у спробі віднайти концепти в політичному дискурсі американських політиків. В умовах зростання ролі внутрішніх чинників на зовнішньополітичну діяльність державних діячів США набуває актуальності дослідження ментальних образів, які відіграють важливу роль у прийнятті політичних рішень.

У статті переслідують такі **завдання**:

- Описати існуючі підходи до аналізу політичного дискурсу;
- Проаналізувати політичний дискурс американських президентів від Дж. Г.В. Буша до Дж. В. Буша та виявити домінуючі концепти;
- Порівняти виявлені концепти, пов'язані з уявленнями про ворога;
- Описати концепт “ворог”.

Політичний дискурс – це характеристика мовної комунікації в демократичному суспільстві. Він формується в контексті функціонування політичних інститутів та супроводжує політичний акт у відповідній інституційній атмосфері. Охоплюючи всю сукупність текстів, що відображають політичну й ідеологічну практику держави чи видатних представників певної доби, політичний дискурс безпосередньо пов'язаний із ціннісними орієнтаціями в суспільстві [14, с. 202].

Аналіз останніх досліджень. Основи теорії політичного дискурсу досліджують, починаючи з 50-х рр. ХХ ст. Серед класичних робіт з даної проблематики слід назвати праці Р. Барта [2], Т.А. Ван Дейка [4], Н.М. Міронової [10], Ю. Хабермаса [17], Т.В. Юдіної [24], А.П. Чудінова [19], В.З. Дем'янова [5], а також дослідження вітчизняних авторів: П.М. Донця [6], М.В. Ільїна [7], О.Й. Шейгал [20], А.М. Баранова [1], Г.Г. Почепцова [12;13] та Н.В. Яцишин [23].

Останнім часом політичний дискурс почав більш детально вивчатися і став об'єктом підвищеної зацікавленості в широких наукових колах. За оцінкою А.М. Баранова, в основі виникнення інтересу до політичного дискурсу лежить три головні чинники. Перший з них – внутрішні закономірності розвитку самої лінгвістичної теорії, яка не могла залишити без уваги таку сферу функціонування, як політика. Другий чинник – потреба політичної науки в методах аналізу політичних текстів і текстів ЗМІ для моніторингу різних тенденцій в суспільній свідомості. Третій – соціальне замовлення, пов'язане зі спробами позбавити політичну комунікацію маніпуляцій суспільною свідомістю [1, с. 245].

Аналізуючи дискурс американських президентів вдалося виявити низку концептів, серед яких вирізняють такі: “свій-чужий”; “друг-ворог”; “війна-мир”; “демократія-авторитаризм” тощо. Категоріальне значення для аналізу семантики політичного дискурсу мають поняття «своє» та «чуже». У мові політиків при оцінюванні тих чи інших політичних актів вони нерідко виступають синонімами понять «добре» та «погано». Дихотомія «свій та чужий» в політичному дискурсі США є особливо гострою. Семіотичний принцип розподілу світу на «своє – чуже» найяскравіше відображається в цій категорії саме як у комунікативній одиниці. Комунікативна семантика тут представлена набором сем. Актуалізація тієї чи іншої семи визначається національною належністю, соціальним статусом, політичними переконаннями тощо (табл. 1).

Таблиця 1.

Семи «свій – чужий»

СВІЙ	ЧУЖИЙ	СВІЙ	ЧУЖИЙ
свій	не свій, чужий	знайомий	не знайомий
рідний	чужий	сучасний	не сучасний
американський	іноземний	близький	не близький

Комунікативна категорія «чужого» зачіпає практично всі сторони комунікації та виявляється на всіх її рівнях: і в структурах висловлювань, і в текстовій організації, і в комунікативній структурі дискурсу в цілому [14, с. 213-214].

В таблиці 2 показано, як відбувається розмежування на «своє» та «чуже». У центрі – особа, яка підтримує комунікативний процес. Навколо неї – все, що вона сприймає як рідне (предмети, явища). Значно далі – поняття, що видаються їй чужими: люди, країни, предмети, явища. Кожен із цих елементів здатен стати підставою для формування кате-

горії «чуже». Розмежування також може ґрунтуватися, – на різниці у світосприйнятті, ідеології, мисленні [14, с. 214].

Таблиця 2.

Чужі люди, чужі країни					
Чужі явища	Близькі для свідомості поняття, явища	Мої предмети		Близькі для свідомості поняття, явища	Чужі предмети
		Я			
		Мої предмети			
Чуже світосприйняття Чужа ідеологія Чуже мислення					

Політичний дискурс відрізняється від інших видів дискурсу не лише специфічним лексично-граматичним, структурним, прагматичним наповненням, але й семантичною актуалізацією оцінності. Аналіз функціонування оцінної лексики дозволяє виявити універсальну й національну своєрідність меж семантичного простору індивіда з притаманними йому тими чи іншими ціннісними перевагами.

Ідентифікація та розподіл людей за принципом «свій» – «чужий» чи «ми-група» – «вони-група» є необхідною умовою групоутворення та формування соціальної структури. При цьому «свій» може бути дуже або не дуже близьким. А поняття «чужий» завжди позначає зовнішні кордони «своїх» меж, межі розуміння та ідентичності групи [21, с. 17, 19]. В стані політичного конфлікту, який є одним із видів взаємодії, – протиборства, поділ людей на «свій» – «чужий» стає жорсткішим. «Свого» ідентифікують як односторонця, друга, а «чужий» асоціюється з суперником, ворогом. Окрім того, існують конфлікти типу «війна», в яких інше сприйняття суперника вважають неприпустимими.

Концепт «ворог», на думку Л. Гудкова, формується в «архаїчних соціумах» як спосіб примітивної групової ідентифікації. В XIX – XX століттях поняття «ворог» широко використовують в зовнішній та внутрішній політиці [3, с. 558-567]. В суспільній свідомості і реальній політиці продовжують оперувати цими архаїчними категоріями. Так, К. Шмітт вважає, що у визначенні поняття «політичне» ключову роль відіграють такі категорії, як «друг» і «ворог»: «Зміст розрізнення друга та ворога полягає в тому, щоб позначити найвищу ступінь інтенсивності поєднання чи роз'єднання, асоціації чи дисоціації» [22, с. 39].

Ж.Т. Тощенко виокремив кілька критеріїв розрізнення опонента та ворога:

1. У стосунках з опонентом намагаються зрозуміти його позицію, врахувати пропозиції. Ворога намагаються перемогти будь-якою ціною;
2. Опонента, як правило, поважають за його думку; по відношенню до ворога відсутнє поважне ставлення до нього, права на власну думку;
3. З опонентом ведуть дискусії для вияснення позицій; щодо ворога застосовують насильницькі дії;
4. У взаємодії з опонентом використовують діалог; а у взаємодії з ворогом – мову ультиматумів [15, с. 35].

Конфлікт в своїй динаміці може проходити певні рівні протистояння як в бік ескалації протиборства (суперечка – протиборство – війна) так і в бік зниження напруження боротьби (війна – протиборство – суперечка).

Концепти «свій - чужий» ідеологи наповнюють змістом тієї спільноти, групи чи народу, з яким відбувається загострення стосунків. Під впливом пропаганди «чужий» перетворюється в «ворога». Образ «ворога» є одним із найстаріших образів та архетипів колективного несвідомого. З цим образом у масовій свідомості асоціюються всі біди та нещастя, розпад звичного способу життя, суспільства в цілому. Образ «ворога» виконує компенсаторну функцію, оскільки він об'єднує ту чи іншу спільноту, групу, народ для вирішення будь-якої проблеми [9, с. 37]. Із образом «ворога» тісно пов'язаний образ «героя», який виконує функцію зняття дискомфорту стану, викликаного діями ворогів. Він виражає сподівання народу на чудо, що здійснить герой та переможе ворога. «Героя» часто асоціюють з президентом країни.

Подібні уявлення дієві у кризових ситуаціях, протистоянні, агресивної зовнішньої політики тієї чи іншої країни. Концепт «ворог» охоплює весь набір характеристик та можли-

вих дій об'єкта (людини, народу). В стані політичного конфлікту, який є одним із видів взаємодії – протистояння, поділ країн на “свій - чужий” стає жорсткішим.

Наприклад Р. Рейган, який шукав соціальну базу для неоконсервативної програми в період свого першого президентського марафону, оголосив носіями зла в суспільстві безробітних, які на той час жили непогано. Вони зовсім не перебивалися з хліба на кока-колу. Р. Рейган, звертаючись до виборців, яким доводилось нести на собі тягар соціальних витрат, викривав тих, хто, користуючись суспільним “пирогом”, не брав участі в процесі творення: адже така поведінка суперечила духу капіталістичного суспільства, де цінністю є люди ініціативні, винахідливі. Телебачення раптово підхопило цю настанову, а в телеспектаклях стали фігурувати безробітні, які уособлювали собою всі біди. Аналізуючи телепродукцію тих часів, американські соціологи підкреслювали: Америка не може забезпечити собі динамічність через безробітних [8, с. 110].

В США політичний лідер може стати лідером тільки за умови перемоги над якимось ворогом, а ворогів у США на протязі другої половини ХХ та початку ХХІ століття вистачало. Взагалі супердержави не можуть існувати без ворога, їхні інституції та ідеологія потребують суттєвого зовнішнього негативного впливу. Вони не можуть виправдати своє існування тільки розвитком внутрішнього світу. В цьому полягає причина нескінченних процесів, пов'язаних з боротьбою з зовнішніми ворогами США [12, с. 40]. Для мобілізації всіх ресурсів в системі необхідно присутність зовнішніх елементів. Їх породжували за допомогою інформаційного простору. Політична боротьба потребувала полярності, оскільки лише за такої умови можна виправдати будь-які політичні, економічні та соціальні цілі.

Для підсилення ролі президента активно ведуть пошук ворога, а без зовнішньої небезпеки роль та вагомість першої особи в США втрачає сенс. Найвдалішими ситуаціями з точки зору максималізації любові американського народу до президента є кризові явища та події, оскільки вони змушують народ об'єднатися навколо свого лідера.



Схема 1.

Образ ворога страшить, оскільки він несе небезпеку усталеному способу життя, цінностям тощо. Формуючи образ ворога американського суспільства, телебачення виступає в ролі соціального орієнтира, що визначає певні межі хорошої/поганої поведінки. У такій системі координат до людини чи народу (наприклад Росії чи Сербії), яких розмістили в межах поганої поведінки, стає можливим застосування і не зовсім хороших прийомів, тобто його/їх можна затаврувати, їх слід провчити, накласти санкції, припинити з ними торгівлю, напасти, бомбардувати, щоб напоумити чи переконати. У світосприйнятті американського політикуму, поняття “ворог” є ключовим, оскільки саме воно найбільшою мірою пронизане політичним началом. У політичній сфері “ворог” – це не просто конкурент в економіці чи суперник у спортивних змаганнях. У політичній сфері поняття “ворог” міцно пов'язане з такими поняттями як “війна” та “боротьба”, які тлумачать як зіткнення протидіючих сил, організованих політично. Політичний “ворог” – це сукупність людей, які ведуть боротьбу і яка протистоїть такій самій сукупності [22, с. 41].

З цього приводу О. Філіппов зазначає, що головною ідеєю політичного життя країни є розмежування на групи “друзів” та “ворогів”, яке набуває характеру не приватного протистояння конкурентів, а екзистенційного протистояння. “Ворог” означатиме абсолютну неприйнятність чужого, ізоляцію чужорідного від однорідного завдяки такій ізоляції народу (внутрішній) або, коли народ політично єдиний, – протистояння ворогу зовнішньому [16, с. 291].

З точки зору політичного світосприйняття політичне життя суспільства сприймається народом як постійне протидіювання інтересів, боротьба цінностей, ідеологій тощо. Тому свою участь у політичному житті людина розглядає як участь у боротьбі проти опонентів. Як зазначає А. Цуладзе, нав'язування людям певних ідей і заклик до їхнього захисту, який формується через створення образу ворога, можуть породити в масах почуття змагальності і навіть ненависті [18, с. 68]. Здатність народу самостійно визначати “друга” та “воро-

га” К. Шмітт розглядав як сутність його політичної екзистенції. Якщо в народі більше немає здатності або волі до цього розрізнення, то народ припиняє своє існування. Якщо він дозволяє, щоб *чужий* приписував йому хто є “ворогом”, і проти кого йому слід боротися, а проти кого – ні, то він вже більше не є вільним народом, він підкорений іншій політичній системі [22, с. 52].

Глибинний шар образу “чужого (ворога)” має докультурну біологічну природу. Дані етології показують, що специфічне відношення до чужого закладене вже у фенотипі людини, оскільки існують емпіричні докази на користь того, що девіантний зовнішній вигляд та поведінка особи викликають у багатьох видів тварин реакції відторгнення та агресії [26, с.114]. Відношення до чужих можна назвати природним. Воно носить прагматичний характер, стосується всіх чужинців та формується значною мірою несвідомо (інстинктивно). Ієрархічно вищий пласт образу “чужого” є вже культурно-зумовленим та охоплює ставлення до чужоземців в цілому. Ще одним ступенем вище буде уявлення про представників конкретних етносів, що мають різні назви: стереотип, імідж, забобон, образ ворога.

Концепт “ворога” є навмисним і свідомим вербальним утворенням. Конструювання образу ворога характерно для часів міжнародних криз та війн (як холодних так і гарячих) та служать для мобілізації власної нації.

Дихотомія “друг - ворог” відображає конфлікт, що є осердям будь-якого протистояння. Політичний та міжнародний конфлікт розвивається за принципом «воронки»:

1. На першому етапі відбувається утворення воронки протистояння, починається накопичення образ, формується образ “ворога”;
2. На другому етапі сторони створюють «одномірних людей», нелюдів;
3. На третьому етапі протистояння переростає в антагонізм і події розвиваються за принципом дзеркального відображення, коли всі дії та вчинки сторін бумерангом повертаються до них [11, с. 57-63]

Як зазначає В.О. Михайлов, дія завжди рівна протидії. І тут зникають праві і неправі, а залишаються лише ті, хто страждає. Принцип дзеркального відображення вперше оприлюднив та підтвердив американський науковець Ю. Бронфенбреннер, який у 1960-х підтвердив його на прикладі взаємного сприйняття американців та росіян [25, с. 240]. Кожна сторона звинувачувала суперника в тих же злочинах, в яких останній звинувачував її.

Якщо період холодної війни сформував стійкий стереотип ворога в образі комунізму, представником якого був СРСР, потім Китай, Куба, то період після розпаду СРСР на зміну комунізму прийшли нові загрози для США. Дж. Г. В. Буш зустрівся з новими викликами, і одне із випробувань почалося з Іракського захоплення Кувейту. З 1990 по 1991 розпочинається війна у Перській Затоці, коли Ірак окупував Кувейт. Американські збройні сили стримують Саддама Хусейна від повної окупації країни. Війна з диктатором Хусейном стає одним із ключових питань зовнішньої політики президента Буша. США застосували силу при повній підтримці ООН і навіть Росії. Незважаючи на закінчення Холодної війни, Буш часто повертається до періоду протистояння з СРСР, що свідчить про силу сформованих уявлень. Президент Буш, як і решта президентів, покладається на воєнну міць США (див. Таблицю 3).

Таблиця 3.

Концепт “ворог” в промовах Дж. Г. В. Буша (ст.) з 1989 по 1993 рр.

Агресія	21
Війна	29
Воєнна міць США	78
Диктатура	12
Загроза	12
Застосування сили	17
Саддам Хусейн	21
Холодна війна	11

Б. Клінтон визнає інші загрози безпеці США, серед яких ключове місце належить терористам. Знову американський президент повертається до періоду протистояння з СРСР і згадує комунізм. Поняття “холодна війна” 16 раз траплялось у промовах президента Клінтона (див. Таблицю 4). Нові загрози виникають перед США. Війни, в які втягнуті США тривають. Проте, як і раніше, сила американської армії є основою політики. Президент

Клінтон 73 рази згадав “воєнну міць” США. “Ворог” знову загрожує США, хоча всі воєнні конфлікти, в які втрутилися чи започаткували США проходили за межами країни.

Таблиця 4.

Концепт “ворог” в промовах Б. Клінтона за період з 1993 по 2000 рр.

Війна	18
Воєнна міць США	73
Ворог	9
Загроза	24
Терористи	24
Холодна війна	16

Поняття “ворог” набуває глобального змісту для Дж. В. Буша. У промовах президента поняття “ворог” згадувалось 42 рази. Ворогом для США є тероризм. Війна з тероризмом набуває планетарного масштабу, від Іраку, де диктатор Саддам Хусейн загрожує світу бактеріологічною та ядерною зброєю, до радикального ісламу в Афганістані та північній Кореї. Слово терористи прозвучало 179 раз у промовах Дж. В. Буша. Вихід із даної ситуації полягає у застосуванні сили, тобто президент Буш переконаний, що США слід застосувати силу для вирішення більшості зовнішньополітичних проблем, не дарма він згадав поняття “воєнна міць США” 89 раз (див. Таблицю 5).

Таблиця 5.

Концепт “ворог” в промовах Дж. В. Буша з 2001 по 2008 рр.

Війна	18
Війна з тероризмом	60
Ворог	42
Диктатор С. Хусейн	19
Загроза	66
Воєнна міць США	89
Радикальний іслам	11
Тиранія	17
Терор. режими	12
Терористи	179

Міфологізація загрози та демонізації ворога в риториці американських президентів ґрунтується на релігійній доктрині, у відповідності з якою світ складається з двох протилежних таборів – табору “добра”, де життя організовано у відповідності з божественними принципами, та табору “зла”, де ці принципи відкидають. На проміжку між “добром” та “злом” розташовані країни світу: на одному полюсі знаходяться США та їхні західноєвропейські союзники (вільний світ), а на іншому – країни ЗЛА, і десь посередині – третій світ. А США – найближчі до Бога, ніж будь-яка інша країна [27, с. 170]. Союзниками США є країни з іудейсько-християнською релігійною традицією, вільною ринковою економікою та демократією. В країнах “зла”, навпаки, всі три названі фундаментальні цінності заперечуються, і тому такі країни розташовані ближче до протилежного полюсу.

Вважаємо, що промови американських президентів відображають усталені уявлення свідомості як американських політиків, так і пересічних громадян. Успішність промов зазначених вище американських президентів залежить від загальнонародного настрою, настанов, вербалізованих ідеологем. Американські президенти переслідували дві мети: збудити ненависть до ворога та деморалізувати його. Їм вдалося досягти своєї мети, оскільки протягом кожного періоду того чи іншого президента, адміністрація, пропагандисти знаходили ворога, образ якого з часом видозмінювався, від СРСР періоду холодної війни до ісламських фундаменталістів, Усами бен Ладена, сербів тощо.

Концепт “ворог” мобілізує суспільну думку та формує негативний імідж іншого народу. Вважаємо, що образ ворога у свідомості американських політиків не зникне в найближчі роки, а зазнає змін, як було не раз в історії США.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо у дослідженні концептів “демократія” та “союзники” у свідомості американських політиків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику / Баранов А.Н. – М.: Высшая школа, 2001. – 256 с.
2. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика; пер. с фр. Л. С. Козлова / Сост., общ. ред. Г. К. Косиков. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Гудков Л. Идеологема «врага»: «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции / Гудков Л. – М.: Новое литературное обозрение, «ВЦИОМ-А», 2004. – 816 с.
4. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Дейк Т.А. ван.; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
5. Демьянков В.З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры / В.З. Демьянков // Вопросы филологии, 2001. – № 1. – С.35–47.
6. Донець П.М. Національно-культурна специфіка дискурсу / П.М. Донець // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен // Під заг. ред. Шевченко І.С. – Харків: Константа, 2005. – С. 198-232.
7. Ильин М.В. Политический дискурс как предмет анализа / М.В. Ильин // Политическая наука: Сб. научных трудов / РАН. ИНИОН. – М., 2002. – С. 7–19.
8. Королева В.П. Стереотипы в политике / В.П. Королева // Политика и общество. – 2004. – № 3. – С. 103–110.
9. Лисовский С.Ф. Политическая реклама / С.Ф. Лисовский. – М.: ИВЦ «Маркетинг», 2000. – 253 с.
10. Миронова Н.Н. Политический дискурс vs оценочный дискурс / Н.Н. Миронова // Политический дискурс в России. – Москва: Наука, 1997. – С. 41-50.
11. Михайлов А.В. Принцип «воронки» или механизм развертывания межэтнического конфликта / А.В. Михайлов // Социологические исследования. – 1993. – № 5. – С. 57– 63.
12. Почепцов Г.Г. Семиотика / Почепцов Г.Г. – М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 2002. – 432 с.
13. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации / Почепцов Г.Г. – М.: «Реал-бук», К.: «Ваклер», 2001. – 656 с.
14. Серажим К. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність: [монографія] / Серажим К. / За ред. В. Різуна. – К.: КНУ, 2002. – 392 с.
15. Тощенко Ж.Т. Парадоксальный человек / Тощенко Ж.Т. – М.: Гардарики, 2001. – 543 с.
16. Филиппов А. Карл Шмитт. Расцвет и катастрофа / А. Филиппов // Шмитт К. Политическая теология: Сборник научных трудов. – М.: «КАНОН-пресс-Ц», 2000. – С. 259–314.
17. Хабермас Юрген. Моральное сознание и коммуникативное действие / Юрген Хабермас. – Т. 29. – 2-е изд., стер. – М.: Наука, 2006. – 377 с.
18. Цуладзе А.М. Формирование имиджа политика в России / Цуладзе А.М. – М.: Книжный дом «Университет», 1999. – 144 с.
19. Чудинов А.П. Политическая лингвистика / Чудинов А.П. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 256 с.
20. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса / Шейгал Е.И. – Волгоград: Галарт, 2000. – 153 с.
21. Шеллинг Т. Стратегия конфликта / Шеллинг Т. – М.: Изд-во ИРИСЭН, Серия «Международные отношения», 2007. – 366 с.
22. Шмитт К. Понятие политического / К. Шмитт // Вопросы социологии. – 1992. – Т.1. – № 1. – С. 35–67.
23. Яцишин Н.В. Идеологічні стереотипи ва англомовному медійному дискурсі: досвід концептуального аналізу / Н.В. Яцишин // Проблеми семантики слова, речення та тексту. Збірник наукових статей. – Випуск 7. / Відп. Ред. Н.М. Корбозерова. – 2001. – С. 320-325.

24. Юдина Т.В. Дискурсивное пространство политической речи / Т.В. Юдина // Актуальные проблемы теории коммуникации. – СПб., 2004. – С. 172–185.
25. Bronfenbrenner Urie. The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design / Urie Bronfenbrenner. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979. – 348 p.
26. Eibl-Eibesfeldt I. Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundris der Humanethologie / Eibl-Eibesfeldt I. – Munchen: Piper, 1995. – 275 s.
27. Galtung J. The Cold War as an Exercise in Autism / Johan Galtung / Alternatives. – 14(2). – 1987. – P. 169– 193.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ОТНОШЕНИЯ ЦЕНТРАЛЬНОЙ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ НАН АЗЕРБАЙДЖАНА В ГОДЫ НЕЗАВИСИМОСТИ

Н.Х. Бабаханова

докторант, Национальная Академия Наук Азербайджана

Babakhanova N.Kh. International Relations of Central Scientific Library of National Academy of Sciences of Azerbaijan in Independence Period

This report focuses on providing information regarding the international book exchange history of Central Scientific Library of National Academy of Sciences, in independence period. It summarizes the results of the experiments on finding of new partners for the international book exchange, in the Information Society.

Keywords: international book exchange, information space, Central Scientific Library of National Academy of Sciences of Azerbaijan, inter-library relationship.

Статья посвящена изучению истории международного книгообмена ЦНБ НАН Азербайджана в годы независимости. Кратко изложены результаты опыта по поиску новых партнеров по международному книгообмену в условиях становления информационного общества

Ключевые слова: международный книгообмен, информационная среда, Центральная Научная Библиотека, Национальная Академия Наук Азербайджана, межбиблиотечные отношения.

Нарушение единой информационной системы в Советском Союзе в начале 1990-х гг отрицательно сказалось на оперативности получения библиотекой научной информации, необходимой для проведения исследований Академии наук. Международные связи в этот период были нарушены, например, сократилась число научных сотрудников, посещающих библиотеки и т. д. В конце 1990- начале 2000-х гг руководство ЦНБ предприняло ряд важных мер по улучшению положения. На первое место были поставлены задачи развития информационного потенциала, расширения международных связей и международного книгообмена. В условиях независимости Азербайджана у ЦНБ появились большие возможности. Библиотека успешно сотрудничает с международными фондами и организациями, действующими в республике, расширяет международные контакты и международный книгообмен и обмен информацией.

В настоящее время, будучи центром международного книгообмена в Республике, ЦНБ ведет активную переписку с зарубежными партнерами. Она наладила книгообмен с 600 организациями, научными учреждениями и библиотеками, информационными центрами, обществами, ассоциациями, издательствами, редакциями и отдельными деятелями науки и культуры 63 стран мира: США, Канады, Великобритании, Франции, Германии, Италии, Швеции, Японии, Австрии, Турции и др. Так, в 1994-2004 гг по МКО библиотекой было получено 35859 экземпляров изданий иностранной литературы.

Известно, что иностранные периодические издания содержат ценную научную информацию, важную для проведения научных исследований. В настоящее время фонды ЦНБ НАН Азербайджана содержат 650 тыс. периодических изданий, в том числе журналов по различным отраслям науки, из которых 400 тыс. - на иностранных языках. В течение 2004 г. 4 тыс. читателей использовали 20 тыс. журналов на иностранных языках. Кроме того, установлено, что если за последние пять лет читатели больше всего обращались к журналам по точным наукам, то в текущем году наибольший интерес был проявлен к Журналам по экономике, праву, международным отношениям, истории и другим областям общественных наук. Это непосредственно связано с расширением политических, научных и культурных связей Азербайджана с зарубежными странами.

ЦНБ устанавливает деловые контакты с представителями посольств зарубежных стран в Азербайджане (России, США, Турции, Ирана, Ирака, Саудовской Аравии и др.). В библиотеке создан зал азербайджано-французских научных и культурных связей, оборудованный компьютером, телевизором и другой аппаратурой, полученной из отдела культуры Посольства Франции в Азербайджане. Кроме того, из Франции поступила литература на сумму 1000 евро: энциклопедические издания, словари, методические материалы по библиотечному делу и т. д. Посольство Саудовской Аравии передало в дар 600 экз. ценных книг на арабском, французском, английском языках, Исследовательское общество Германии прислало справочную книгу по химии Леопольда Гмелина. С середины 1990-х гг ЦНБ восстановила книгообмен с организациями стран СНГ.

Весь этот опыт в сфере международных отношений и книгообмена был получен еще в 1930-х гг. Еще в 1933 году на базе Азербайджанского государственного научно-исследовательского института создается Азербайджанское отделение Закавказского филиала АН СССР (АзОЗФАН), при которой библиотека продолжает свою деятельность. В 1930-х гг в Библиотеке формируется специальный фонд для обмена литературой. Основу обменного фонда составляла печатная продукция издательства «Элм». В 1934 году ввелся обмен со 110, а с 1935 года со 150 научными учреждениями, организациями, крупными библиотеками бывшего Союза и зарубежных стран. В 1935 году АзОЗФАН СССР реорганизуется в Азербайджанский филиал АН СССР. В этот период с ростом научных исследований созревает необходимость создания также специализированных библиотек при научно-исследовательских институтах (НИИ).

Так, в 1935-1944-х годах при НИИ начинают свою деятельность 18 библиотек, руководство их деятельностью поручается ЦНБ. Интенсивно растет фонд Библиотеки, он составляет 180 тыс. экземпляров, из которых 2500 экземпляров были получены путем книгообмена более, чем из 400 зарубежных стран. С 1945 года в связи с созданием Академии наук Азербайджана в истории Центральной научной библиотеки начинается новый этап развития. Так, Библиотека приобретает возможность получать обязательный бесплатный экземпляр литературы, выходящей в бывшем Союзе, совершенствуется справочно-библиографическая работа, с 1947 года начинается работа по составлению бюллетеней новых поступлений, которые рассылаются в научно-исследовательские институты и ученым Академии наук и т.д. В 1951 году фонды библиотеки составляют уже 500 тыс. экземпляров литературы, из которых около 2-х тыс. экземпляров старопечатные, редкие и уникальные издания на азербайджанском, русском и иностранных языках. В том же году по решению президента АН Азербайджана для руководства деятельностью библиотек сети при НИИ создается Библиотечный Совет, в состав которого входят видные ученые Азербайджана: А. И. Караев (предс.), М. Ф. Нагиев, Ш. А. Азизбеков, Ф. А. Меликов, Р. В. Волобуев, Ф. А. Кашкай, Г. А. Ализаде, В. Е. Хаин и директор библиотеки И. Таиров. Члены Совета принимают непосредственное участие в работе по улучшению деятельности ЦНБ и библиотек сети - комплектованию фондов, изданию библиографических указателей, повышению культуры обслуживания читателей и т.п. С 1956 года расширяются международные связи Библиотеки, она ведет книгообмен с более 570 научными учреждениями и библиотеками 50 стран мира. С 1959 года Библиотека получает право самостоятельно вести книгообмен, который до этого вела централизованно через Библиотеку АН СССР [3].

Начиная с 1961 года, обменный фонд комплектуется также научными изданиями с учетом профиля научно-исследовательских институтов АН республики и библиотек по обмену.

В начале 1967 года Библиотека переходит в новое помещение в Академгородке, утверждаются «Устав», структура, Научно-методический совет, открываются новые читальные залы, библиотека начинает внедрять передовые методы обслуживания читателей и т. д.

С каждым годом возрастало число партнеров Библиотеки по внутрисоюзному книгообмену, а также количество отправляемой и получаемой литературы. К примеру, в 1971 г. Библиотека вела внутрисоюзный книгообмен со 135 библиотеками, научными учреждениями и получила по обмену 3668 экземпляров литературы, в 1975 г. партнеров по обмену - 171, получено - 3106 экземпляров литературы. В этот период самыми активными партнерами по обмену с ЦНБ были библиотеки АН СССР, академий наук Белоруссии, Грузии,

Таджикистана, Туркменистана, Узбекистана, библиотеки Всесоюзного института растениеводства, Ленинградской главной астрономической обсерватории и др. Центральная научная библиотека своевременно выполняла заказы библиотек-партнеров, учитывая их потребности и профиль, кроме того, периодически высылала им тематические списки литературы обменного фонда, что способствовало повышению качества книгообмена. В целом, можно сказать, что в ЦНБ, как и во многих библиотеках стран бывшего СССР, внутрисоюзный книгообмен был четко налажен и являлся единственной возможностью получения ценной научной литературы, малотиражных, ротопринтных изданий научных учреждений и изданий, не поступающих в продажу.

В 1972 году создается Централизованная Библиотечная Система АН Азербайджана. С 1978 года ЦНБ является основным депозитарием в республике по естественным и точным наукам. С 1984 года Библиотека получает обязательный бесплатный экземпляр всей печатной продукции, изданной в республике.

В 1985–1995 годы процесс международного книгообмена с участием ЦНБ АН Азербайджана был крайне нестабилен. Невозможно было обойтись без потери иностранных партнеров из-за дороговизны цен на печатную продукцию.

В 1996 году в целях возобновления и дальнейшего расширения книгообмена ЦНБ с крупными библиотеками, научными организациями и другими учреждениями стран Содружества библиотекой было отправлено более 70 писем с предложением о сотрудничестве. На наши письма откликнулись 63 библиотеки и научные организации более 10 стран СНГ, которые согласились на ведение обмена литературой и научной информацией с ЦНБ НАН Азербайджана. Результаты оказались очевидными – за последние десять лет наблюдается значительное расширение обменных связей и рост количественных показателей по обмену литературой со странами ближнего зарубежья. К примеру, в 1996 году по обмену было получено 88 экземпляров литературы (книг и журналов), в 1998 году – 398, в 2001 году – 729, в 2004 году – 492 экземпляра. Как видно, в 2004 году резко снизилось количество полученной по обмену литературы. Установлено, что причиной возникшей ситуации является то, что многие библиотеки и организации-партнеры ЦНБ столкнулись с проблемой отсутствия денежных средств на почтовые расходы, и это тормозит работу по поддержке и расширению обменных связей. Что касается ЦНБ в плане выполнения всех функций по обмену, то мы прилагаем все усилия для поддержания и развития восстановленных контактов. В 2004 году Библиотека послала своим партнерам по странам СНГ более 500 экземпляров литературы: монографии, сборники научных трудов, периодические издания и др. – отражающей уровень развития науки, культуры и образования в Азербайджане. Самыми активными партнерами ЦНБ по МКО из стран Содружества в настоящее время являются: БЕН РАН, ВИНТИ, Национальная библиотека Украины им. В.И. Вернадского, ЦНБ им. Я. Коласа НАН Беларуси, Латвийская академическая библиотека, Фундаментальная библиотека АН Республики Узбекистан, ЦНБ АН Грузии и др. Согласно распоряжению Президиума Российской академии наук (1997), БЕН РАН регулярно посылает нам научные журналы по общественным и естественным наукам. В начале 2005 года из этой библиотеки были получены 1143 экземпляров периодических изданий. В 1999 году ЦНБ была подключена к мегапроекту «Пушкинская библиотека», по которому получила 1000 экземпляров изданий России. Работа по расширению обмена литературой ЦНБ со странами СНГ и впредь будет продолжаться.

Хочется также особо отметить, что в ЦНБ в последние годы ведется масштабная работа по внедрению в библиотечные процессы средств автоматизации. Библиотекой приобретена программа «ИРБИС-64», организовано обучение сотрудников, связанное с ее внедрением и использованием. В настоящее время стоит задача создания электронного каталога, формируются тематические /базы данных и т. д. Все это обеспечит условия, необходимые для развития обмена электронной научной информацией между нашей Библиотекой и библиотеками стран СНГ, в чем и заключается главная задача Центральной научной библиотеки НАН Азербайджана на данном этапе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева-Кенгерли А.И., Ф.И. Гусейнова. Развитие международного книгообмена в Центральной Научной Библиотеке НАН Азербайджана // Научные труды ЦНБ НАН Азербайджана.-2008.- № 7- С. 21-28
2. Алиева-Кенгерли А. И., Ф. И. Гусейнова. Библиотека как элемент инфраструктуры информационного общества (из практики информатизации в Азербайджанской Республике) / А. И. Алиева-Кенгерли, // Библиотеки национальных академий наук: проблемы функционирования, тенденции развития, 2008. т.вып. 6.-С.23-29
3. Веб сайт ЦНБ НАН Азербайджана: <http://www.csl-az.com>

ФОЛЬКЛОРНА ОСНОВА ШЕВЧЕНКОВОЇ БАЛАДИ «УТОПЛЕНА»

Романія Бурак

Аспірантка, кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колес-
си, Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА)
79000, м. Львів, вул. Університетська 1, e-mail:romania_burak@ukr.net
UDC: 801.81:398.87(=161.2) Т. Шевченко

ABSTRACT

Burak Romania. Folklore basis Shevchenko ballad «Drowned woman»

In this article it considers the basis of folk ballads T. Shevchenko «Drowned woman». It was found that poet makes extensive use of internal capabilities genre of folk ballads, mythological ideas, images and folklore creatively interprets them.

Key words: national ballad, mythological notion, symbol, fantastic element.

У статті розглянуто фольклорну основу балади Т. Шевченка «Утоплена». З'ясовано, що поет широко використовує внутрішні можливості жанру народної балади, міфологічні уявлення, фольклорні образи та творчо інтерпретує їх.

Ключові слова: народна балада, міфологічне уявлення, символ, фантастичний елемент.

З-поміж численних досліджень велегранного доробку Тараса Шевченка, що вже про- довж тривалого часу не вичерпують своєї наукової значущості та актуальності, особливе місце займає вивчення фольклорної складової творчості поета. Нерозривний зв'язок поезії Т. Шевченка із коріннями народнопоетичної традиції породив гармонійне сполучення творчої індивідуальності та українського фольклору. Органічне вплетення у текстуру художніх полотен уснословесного матеріалу особливо яскраво простежується в ранніх творах поета. Значної уваги у цьому контексті заслуговують балади поета, зокрема «Утоплена». Хронологічно остання серед баладного триптиху раннього періоду творчості, вона особливо цікава дослідникам з погляду глибокого психологізму, використання фольклорно-міфологічного мислення, емоційно напруженого сюжету. До найґрунтовніших праць, в яких розкрито неповторний зміст балади, належать праці Остапа Грицяя, Філарета Колесси, Теофіла Комаринця, Михайлини Коцюбинської. Та загалом вивчення «Утопленої» проводилось у контексті усіх трьох балад, де більше уваги відводили на огляд «Причинної» і «Тополі». На сучасному етапі вивчення поетичної спадщини Шевченка ця балада не була об'єктом окремих скрупульозних досліджень. Тому, зважаючи на те, що народнопоетична складова раннього доробку поета не до кінця науково інтерпретована і потребує глибших студій, доцільною видається потреба по-новому осмислити фольклорну основу цього періоду творчості поета, зокрема балади «Утоплена».

Побіжний аналіз ранньої творчості Т. Шевченка доводить різноманітність використання уснословесної традиції – від звичайного цитування до глибокого переосмислення. Поет активно використовував образи, мотиви і сюжети, і навіть народнописанні жанри. Тому цілком природним є звернення письменника до жанру народної балади. Основна риса творів цього виду усної словесності полягає у здатності реалістично передати картини зображеної дійсності без найменшого натяку на штучність, відірваність від життя, що було найголовнішим для поета. Як слушно зазначила М. Коцюбинська: «Шевченка приваблює насамперед побутова, життєва основа народної балади, узагальнююча сила баладної фантастики, рельєфність баладних постатей, він особливо загострює драматизм реальної життєвої ситуації і соціальні мотиви, намічені в баладах» [9, с. 15]. Т. Шевченко, на відміну від інших романтиків, не культивує типово романтичної невизначеності чи надмірного за- силля фантастики, його поезії життєнаповнені.

В «Утоплений» поет звертається до поширеної в українському фольклорі теми суперництва матері та доньки, а задля поглиблення її драматичності залучає мотив утоплення суперниці. У цьому контексті варто згадати баладу про утоплення молодшої сестри старшою через ревності. Та письменник не просто використовує фольклорні мотиви як певний шаблон, в межах якого пропонує свій варіант прочитання теми, а творить глибоко індивідуальну картину дійсності із залученням легкого серпанку фантастичності, що створює атмосферу утаємниченості та дає змогу уникати надмірної жорстокості у висвітленні найдраматичніших колізій. Уснословесний елемент у творчості письменника, за словами Ф. Колесси, був лише «посівним зерном, стимулом до оригінальної творчості, щось таке, як музичний мотив під рукою геніяльного композитора» [7, с. 101].

Тяжіння Шевченкової поезії до реалістичного зображення дійсності умотивоване насамперед намаганням правдоподібно розкрити той глибокий гуманістичний підтекст, що закладений у його творчості. Саме тому поет діє у рамках баладного канону, витворюючи непересічні образи, що абсолютно відповідають основному принципу народної балади, який покликаний зображувати «незвичайні пригоди зі звичайними людьми» [4, с. 14]. А нерозривне поєднання фольклорно-міфологічного світу із реальним поглиблює внутрішню напруженість дії, підсилює ефект несподіваного.

Сюжет балади побудований на конфлікті між матір'ю і дочкою, що завершується смертю обох та доповнений трагедією загибелі закоханого рибалки. Шляхом висвітлення картин різючих протиріч і насильства між найріднішими людьми, поет утверджує споконвічні постулати народної моралі, що наголошують на священності родинних зв'язків та завжди негативно реагують на їх недотримання. Шевченко як поет-гуманіст особливо гостро відчував усю несправедливість та жорстокість зовнішнього світу. У своїй творчості він завжди торкався проблеми порушення загальнолюдських прав на життя та свободу, кохання та щастя. Тому для нього таким болючим стає той факт, що матір вбиває рідну дитину. Загалом, образ матері один із наскрізних у творчості Т. Шевченка і вирізняється певною ідеалізацією. Він знову і знову повертається до нього у різних творах, щораз відкриваючи його нові грані. Але в «Утоплений» поет відходить від звичного пієтету і подає його викривлений портрет.

Поет вміло змальовує образну систему твору, використавши прийом контрастного зображення матері та доньки. Гостра поляризація двох антиподів дає змогу краще розкрити насамперед образ матері-кривдниці, викрити усю аморальність її вчинку, тим самим утвердити співчуття до жертви. Протиставлення двох героїнь зображене уже в зачині балади: «Хто се, хто се по сім боці / Чеше косу? Хто се?.. / Хто се, хто се по тім боці / Рве на собі коси?..» (курсив мій. – Р. Б.) [15, с. 202]. Поет не лише розводить персонажів по різних берегах, але просторово наближує до читача саме доньку (сей (цей) – «найближчий у просторі порівняно з іншим, більш віддаленим» [1, с. 1580]). Уривок твору із розчісуванням дівочої коси перегукується із рядками народної пісні: «А ще тихше, Дунай воду несе, / Сидить дівка, сидить красна, / Вона русу косу чеше». [10, с. 74]

Матір у баладі представлено колоритніше, вона рушій розвитку конфлікту. Т. Шевченко дає цьому образу портретну характеристику: «Білолиця, кароока / І станом висока, / У жупані; кругом пані, / І спереду, й збоку. / І молода, нівроку їй, / А за молодю / А надто ще за вдовою, / Козаки ордою / Так і ходять» [15, с. 202]. Ці рядки споріднені із народною піснею: «А за мною, молодю / Сім кіп хлопців чередю. / В цимбалоньки тнуть, тнуть, тнуть» [5, с. 137]. Подано також і її моральну оцінку: «Поки вдова без сорома / Дочку породила. / Породила, та й байдуже; / Людям годувати / В чужім селі покинула: / Отака-то мати» [15, с. 203]. Поет вказує на повну відсутність материнського почуття, вчинок героїні сповнений жорстокості і суперечить материнській природі. А дальша поведінка матері: «В неділю і в будень / З жонатими, з парубками / Пила та гуляла» [15, с. 203], остаточно розкриває усю її аморальність. Втрата власної принадності і набуття вроди ненависною дочкою штовхають матір на бездумні вчинки. Засліплена люттю та заздрістю, вона морально деградує і намагається будь-що знищити суперницю. Подібні мотиви зустрічаються у фольклорі, зокрема Ф. Колесса наводив фрагмент пісні: «Мене мати за те лають, / Щоб козака не хотати; / А всі люде добре знають, / Що козака люблять мати» [6, с. 27].

Усю силу чуттєвого ліризму поет вкладає у жертву материного свавілля. Ганнуся пасивний персонаж, вона за законами баладного жанру перебуває у статусі жертви, її очікує трагічний фінал. Образ доньки глибоко пов'язаний із сирітством, адже дівчина хоч і має

живу матір, але та відмовилась від неї. Окрім цього, Ганнуся змушена терпіти несправедливі знуцання матері: «Тяжко плакала Ганнуся / І не знала, за що, / За що мати згнуццється, / Лає, проклинає, / Своє дитя без сорома / Байстрам нарікає» [15, с. 204].

Користуючись типовими засобами фольклорної поетики, Т. Шевченко зображує вроду дівчини, що на відміну від матері, відображає не лише красу зовнішню, а й гармонію її внутрішнього світу, чистоту душі: «Ганна кароока, / Як тополя серед поля, / Гнучка та висока» [15, с. 203], «Як маківка на городі, Ганна розцвітала; / Як калина при долині / Вранці під росю, / Так Ганнуся червоніла, / Милася сльозю» [15, с. 204]. Використавши традиційні фольклорні фітоніми (тополя, маківка та калина), поет поглиблює психологічний портрет героїні. Зокрема, образ одинокої «тополі серед поля» створює асоціацію самотності, певної відірваності від навколишньої дійсності. Він глибоко закорінений у народній творчості і є символом «сумної дівчини», «нещасливої долі» [12, с. 128]. А маківка та калина – традиційні символи дівочої краси.

Тісно пов'язаний із образом Ганнусі персонаж рибалки, його поет увів для поглиблення драматизму головної сюжетної лінії. У структурі балади рибалка з'являється задля підвищення емоційної напруги, саме він стає вирішальним каталізатором загострення баладної дії: «А козаки, як хміль отой, / В'ються круг Ганнусі. / А надто той рибалонька, / Жвавий, кучерявий, / Мліє, в'яне, як зостріне / Ганнуся чорняву. / Побачила стара мати, / Сказилася люта:» [15, с. 203] (курсив мій. – Р. Б.). Ганнуся і юнак творять вже традиційний для поета романтичний образ трагічних закоханих, що розлучені через несправедливість у цьому світі і поєднуються у потойбіччі. Зближує їх почуття самотності, адже вони обоє сироти: «Нема в мене роду, / Нема долі на сім світі» [15, с. 206]. Як і в інших баладах, в «Утопленій» поет не розкриває повної картини стосунків між закоханими. Усю силу почуттів він вкладає у щемливий монолог рибалки, після втрати коханої: «Серце моє! Дале моя! / Розкрий карі очі! / Подивися, усміхнися! / Не хочеш!.. не хочеш.» [15, с. 205]. Відчай, штовхає хлопця на самогубство: «Нема в мене роду, / Нема долі на сім світі – / Ходім жити в воду!» [15, с. 206].

Наслідуючи структуру народної балади, Т. Шевченко вибудовує емоційну градацію у розвитку подій, наснажуючи кульмінаційний момент. Гострий антагонізм матері супроти власної доньки щораз збільшується, поет не просто змальовує вчинки кривдниці, а демонструє посилення її жорстокості: «Катувала, мордувала, / Та не помагало:» [15, с. 204] — «І трути достала, / І трутою до схід сонця / Дочку наповала. / Не помогло...» [15, с. 204] — «Кинулася до Ганнусі / І в коси впилася» [15, с. 205]. З кожною наступною дією поет підвищує емоційну напругу, змушує читача перебувати у постійній тривозі, щоразу розкриваючи глибину материнської ненависті, яка використовує усі можливі засоби, аби спершу нашкодити доньці, а згодом і звести її з життя. Таке нагнітання передбачене народною баладою, адже, як твердив Г. Нудьга: «Ускладнюючи ситуацію подій, автор тим самим ускладнює, урізноманітнює настрої, що з'являються у читача» [11, с. 21]. Окрім того, завдяки їй поет одночасно уповільнює хід дії для загострення уваги читача, зростання його зацікавлення у подальшому розвитку подій. Отож, він поступово підводить усіх до вершини конфлікту, отого «кульмінаційного вибуху», – смерті обох героїнь.

Т. Шевченку притаманне глибоке знання і розуміння народної моралі та етики, що її закумуляовано в українському фольклорі. Висока естетика уснопоетичної творчості побудована на принципах утвердження добра та щастя, справедливості і рівноправності, вельми імпонувала поетові. Хоча народна балада налаштована на змалювання трагічної ситуації, де герої стають жертвами родинної кривди, необґрунтованого свавілля, все ж у творах цієї групи, як і в українському фольклорі загалом, народний геній уникає зображення страхітливого і потворного. Цю ознаку органічно перейняв Т. Шевченко і впровадив у свою творчість. Яскравим прикладом на підтвердження сказаного є кульмінаційна точка «Утопленої» – сцена дітовбивства, жорстокість, яку поет згладжує, використавши яскравий фантастичний образ збурення водної стихії, що покриває матір і дочку. Таким чином, автор ухилився від прямого свідчення про убивство. Поглиблює загальну картину і надприродна метаморфоза героїнь у русалок. Згідно з міфологічними уявленнями «русалки – то душі утоплених дівчат та нехрещених дітей» [12, с. 42]. Окрім того, фантастичний образ хвилі пов'язаний із давніми віруваннями про зв'язок води із потойбіччям, зокрема: «Широко розпространены в славянской мифологии представления о том, что водное пространство разделяет земной и потусторонний миры» [13, т. 1, с. 386].

Водний простір здавна асоціюється із окремо замкненою системою, світом, який на-селяють демонічні персонажі – русалки, водяники, потерчата та інші. Річки, озера, ставки – постійне місце їх перебування, лише у конкретно визначений час, здебільшого від опів-ночі і до сходу сонця, вони можуть проявляти свою активність у людському світі. Можемо простежити таку аналогію у баладі: «Нема в мене роду, / Нема долі на сім світі – / *Ходім жити в воду!* » / Підняв її, поцілював ... / *Хвиля застогнала, / Розкрилася, закрилася, / І сліду не стало...*» [15, с. 206] (курсив мій. – Р. Б.).

Окрім того, поет хоч і витворює таємничий світ демонічних істот, та в Шевченковій ін-терпретації не притаманні агресивність чи ворожість. І. Франко тонко відчув цю особливу прикмету Кобзаря, відтак вказував: «Здорова, світла і чоловіколюбна натура нашого поета відверталася від того огідного виплоду темноти та ненависті до природи людської» [14, т. 28, с. 86]. Т. Шевченко користувався народними віруваннями про природу позасвіття, він максимально олюднює його. Усі його мешканці поводять себе як і за життя, вони не набу-вають жодних надприродних чи потворних рис. Як зазначила М. Коцюбинська: «Нічого специфічно "русалчиного" нема в Ганнусі (хіба те, що вона весь час чеше довгі коси), "ри-балонька кучерявий" такий же закоханий і сором'язливий, мати і за життя була як відьма («од злості німіє, то жовтіє, то синіє розхристана, боса, з рота піна, мов скажена, рве на собі коси»)» [9, с. 26]. Образ Ганнусі-русалки відмінний від зображення цих істот у «При-чинній», тут Т. Шевченко дотримувався романтичних уявлень про русалок як неземних іс-тот, що чарують своєю вродою. Поет творить принадний, сповнений смутком образ дівчи-ни. Чистота і безневинність якої підкреслена поведінкою рибалки, що соромиться й погля-нути на дівочу красу. Навіть водна стихія виявляє своє прихильне ставлення до неї: «А тим часом синя хвиля / Ганнусю виносить» [15, с. 206]. Підсилює цей тужливий образ і ко-нтрастне змалювання матері-утоплениці: «Страшна, синя, розхристана / І в мокрій сороч-ці, / Мовчки дивиться на сей бік, / Рве на собі коси...» [15, с. 206]. Таке зображення матері перегукується із деякими уявленнями про русалок: «По некоторым поверьям [...], Р. [ру-салки – Р. Б.] могли выглядеть как страшные бабы; они происходили из душ пожилых же-нщин, погибших «не своей» смертью, и именовались *gusawki, kazytki, baby wodne*» [13, т. 4, с. 499].

З великою майстерністю Т. Шевченко зображує одухотворений світ природи, що на-повнений численними символами. Цей світ один із тих вимірів, що завжди перебуває у нерозривному зв'язку зі світом людини. Безпосередня незвіданість його сили, яку людина повсякчас намагалася збагнути, стала джерелом яскравих поетичних образів. На відміну від «Причинної» та «Тополі», в яких дія починається зі збурення природних стихій, «Утоп-лена» представляє тиху картину умиротвореної літньої ночі, оповитої серпанком таємни-чості. Потойбічний світ змальований у статичному стані, він ніби законсервований, у ньому не відбуваються жодні активні дії: «Вітер в гаї не гуляє – / Вночі *спочиває*» [15, с. 202], «Хто се, хто се? – *тихесенько / Спитає-повіє, / Та й задріма, поки неба / Край зачерво-ніє*» [15, с. 202] (курсив мій. – Р. Б.). Отже, всю увагу поет концентрує на загадкових пер-сонажах, створює своєрідне обрамлення твору.

Прикметною ознакою творчості Т. Шевченка є відсутність прямого моралізаторства чи повчального тону. У цьому можна простежити його добру обізнаність із законами жанру народної балади, яка також уникає прямого наставництва. Баладний дидактизм «пропагу-ється засобом від протилежного – показом вкрай аморальних вчинків, трагічних помилок і випадків» [4, с. 22]. За словами О. Дея: «Через драматичне, жажливе як одну з форм тра-гічного в баладах стверджується народний ідеал прекрасного в сфері людських відносин і почуттів, здійснюється своєрідний громадський духовно-етичний контроль над поведінкою одиниці, охороняється здоровий дух неписаного кодексу народної моралі» [4, с. 22]. Така властивість перегукується із Шевченковим способом утвердження загальнолюдських іде-алів. Через зображення аморальної поведінки матері, наслідком якої стає загибель мате-рі, доньки і рибалки, поет створив глибоко викривальний образ несправедливості та дес-потизму, що є неприйнятними для гуманістичної природи народної моралі. Підсилює це зовнішнє враження і глибоко інтимні риторичні запитання автора: «Де ж серце жіноче? / Серце матері?...» [15, с. 203]. Спершу поет апелює до жіночого серця, що м'якне перед ви-глядом страждань будь-якої дитини, безвідносно чужа вона їй чи рідна. Друге запитання підсилює зміст першого, адже материнське серце пов'язане нерозривним зв'язком із ди-тиною. Материнська любов – одне із найпрекрасніших і найприродніших почуттів, що за-

ступає і береже дитину впродовж усього життя. Ідея єдності краси і добра одна із провідних в українському фольклорі, невід’ємна вона і для Т. Шевченка. Як слушно зазначив Я. Гарасим: «прикметною особливістю розвитку українського етнічного світогляду стало те, що у нашій ментальності, одним з найяскравіших виявів якої є фольклорна пісенність, найбільш стабільною виявилася єдність естетичних начал з морально-етичними нормами поведінки» [2, с. 197], тобто «у такій світоглядній гармонії можна простежити органічний синтез морально-етичних настанов (ідея) та естетичних світовідчужань (форма), що якраз і творять своєрідну ментальну категорію "добропрекрасного", яка є естетичною домінантою українського пісенного фольклору» [2, с. 199]. Кожна невідповідність цих двох начал сприймається як аномалія, гідна подиву та осуду. Саме тому поет «не моралізує, а ніби зітхає, переживаючи за свою героїню» [9, с. 27]: «.. Ох лихо, / Лишенько, дівчата! Мати стан гнучкий, високий, / А серця не мати» [15, с. 203-204]. Т. Шевченко також додав глибокі викривальні рядки, що демонструють природу народної моралі: «Ізогнеться стан високий, / Брови полиняють, / І незчується; а люде / Сміючись згадають / Ваші літа молодії, Та скажуть – ледащо!» [15, с. 204]. Цей ліричний відступ відображає задекларовану у творчій спадщині поета етичну програму, що є аксіомою загальнолюдських морально-етичних цінностей і повністю відповідає народному світогляду.

Окрім використання внутрішніх можливостей жанру народної балади, в «Утопленій» також можна простежити певну спільність із народною казкою І. Франко як тонкий знавець народної творчості зумів відчути цю спорідненість і називав Шевченкові балади казками. Т. Комаринець, аналізуючи сюжет «Утопленої», вказував: «Такі епізоди ми часто зустрічаємо і в народній творчості, зокрема в казках і піснях-баладах, але з тією тільки різницею, що переслідує дівчину не рідна мати, а мачуха або зла свекруха» [8, с. 27]

Надзвичайно зближує баладу Т. Шевченка і народну казку наявність спільних мотивів, неймовірних перевтілень, фантастичних елементів, контрастної поляризації персонажів-антагоністів, деяких засобів поетичного арсеналу. Як і в казках, у баладах письменника вся увага концентрується на вселюдських проблемах, в центрі яких завжди людина. Попри усю драматичність, якою перейняті балади, поет подібно казці намагається увести в неї помітний промінь світла, щоб хоч трохи згладити трагічність непримиримих конфліктів. Автор відмовляється від засилля страхітливого та огидного, на користь незвичайного та фантастичного. Та все ж «Чудесне для Шевченка не є ідейним принципом, не є рівноважною силою в цілості існування, тільки поетичним реквізитом» [3, с. 11]. Зрозуміло, констатувати надмірне використання в поета традиційних казкових ознак не доцільно. Адже у ранньому періоді творчості письменник не наважувався виходити за рамки пропонованого жанрового канону.

Балада «Утоплена» є однією із тих поезій Т. Шевченка, в якій продемонстровано глибоке осмислення української уснослоvesної традиції, що проявляється на рівні мотиву, поетики, художньої композиції твору. Ґрунтовне розуміння основних жанрових законів народної балади дало підставу поетові не просто наслідувати цей жанр, а творчо модифікувати його традиційні компоненти задля поглиблення індивідуалізації персонажів, загострення підґрунтя їх дій. Окрім цього, поет осмислив міфологічні уявлення, використавши їх для підсилення ефекту несподіваного, незвичайного.

ЛІТЕРАТУРА

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
2. Гарасим Я. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору. – Львів, НВФ "Українські технології", 2010. – 376 с.
3. Грицай О. Шевченкова балада / О. Грицай // Звіт дирекції Ц. К. Академічної гімназії у Львові за шкільний рік 1913/14. – Львів, 1914. – 118 с.
4. Дей О. Українська народна балада / О. Дей. – К.: Наукова думка, 1986. – 263 с.
5. Жартівливі пісні. Родинно-побутові / Упоряд. О. І. Дей, М. Г. Марченко, А. І. Гуменик. – К.: Наукова думка, 1967. – 800 с.
6. Коціпінський А. Пісні, думки і шумки руського народу на Подоллі, Україні і в Малоросії / А. Коціпінський. – Київ, 1862. – 32 с.

7. Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка / Ф. Колесса. – Львів, 1939. – 169 с.
8. Комаринець Т. Шевченко і народна творчість / Т. Комаринець. – К.: Держлітвидав, 1963. – 232 с.
9. Коцюбинська М. Мої обрії: в 2т. / М. Коцюбинська. – К.: Дух і літера, 2004. – Т. 1. – 336 с.
10. Лукашевич П. Малороссийские и червонорусские народные думы и песни / П. Лукашевич. – Спб., 1836. – 171 с.
11. Нудьга Г. Українська балада: (З теорії та історії жанру) / Г. Нудьга. – К.: Дніпро, 1970. – 258 с.
12. Словник символів / О. Потапенко, М. Дмитренко, Г. Потапенко та ін. – К.: Народознавство, 1997. – 156 с.
13. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общей ред. Н. И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995-2012.
14. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / Франко І. – К.: Наукова думка, 1976-1986.
15. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Т. Г. Шевченко. – К.: Наукова думка, 2001. – Т. 1. – 784 с.

ЯВИЩЕ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Наталія Дмитренко

кандидат філологічних наук, доцент
кафедри української мови та літератури,
Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)
м. Київ, вул. Щорса, 36, e-mail: lubystok@bigmir.net
UDC: 821.161.2.09

ABSTRACT

The article is dedicated to the complex analysis of the synthesis and syncretism conception of artistic image, as a cultural specific in general and belles-lettres particular.

Ukrainian literature of the end of XIX – XX centuries is presented in the research as syncretic in all their displays, in which the process and result of the literary work are assigned – the image, belles-lettres, author's and recipient's interaction, genre of the work.

The syncretism of the artistic image is interpreted as specific indivisible components of literary work, the combination of the heterogeneous elements of the text, which in spite of this do not lose their primary qualities.

The syncretism of the artistic image is realized at all levels, starting with the literary trends, concluding with the syncretism appearance on the level of characters.

Key words: artistic image, the artistic image syncretism, the art synthesis, synethesy, metaphor, vision, sound, color.

Стаття присвячена осмисленню явища синтезу мистецтв крізь призму науки про літературу. Висвітлюється історіографія питання, ґене́за термінологічного апарату та смислового наповнення поняття «синтез». Подано комплексний аналіз концепції синтезу мистецтв, як прикмети культури загалом й художньої літератури зокрема. У проявах синтезу закріплено процес і результат літературної творчості – образність, художній текст, взаємодія автора та реципієнта, жанр твору.

Синтез у художньому творі реалізується на всіх рівнях, починаючи з літературних напрямів, та закінчуючи явищами синкретизму на рівні образів-персонажів.

Ключові слова: художній образ, синкретизм художньої образності, синестезія, синтез мистецтв, модернізм.

ВСТУП

До сьогодні в науці про літературу залишається вповні не осмисленою проблема синтезу мистецтв, що спричиняє появу нових розвідок з даної теми. Якщо в найзагальніших рисах прослідкувати основні віхи історії і теорії синтезу, стає очевидним, що особливо «рухливі», переломні етапи в історії суспільства та художньої культури позначені активізацією інтеграційних процесів. Спостерігається певна закономірність в тому, що проблема синтезу мистецтв загострювалася в перехідні епохи, на зламі епох (Середньовіччя – Відродження; романтизм – до XVIII – першої половини XIX ст.; модерн – до XIX – початку XX ст.; сучасний етап – рубіж XX і XXI ст. – якісно нові, ще не вивчені і не осмислені технології мистецтва). На думку О. Рисака: «ідеальною умовою синтезу мистецтв є той момент, коли взаємодіючі величини в процесі свого поступального розвитку практично вичерпують власні внутрішні ресурси, відчуваючи неадекватність своїх зображально-виражальних засобів новим суспільним процесам, специфіці сучасних рівнів світосприймання» [9, с. 20].

Явище синтезу мистецтв було вперше осмислене в працях філософів – І. Канта, Геґеля, Лессінґа, Шлегеля, Шеллінґа, Новалиса, Вакенродера та ін. У науці XX століття до

проблем синтезу звертаються філософи, мистецтвознавці, літературознавці – Н. Бердяєв, І. Франко, С. Нагорна, П. Флоренський, А. Лосєв, В. Ванслов, Ю. Боров, А. Гулига, М. Коган, Е. Неізнєвний, В. Шкловський, С. Аверінцев, Ю. Тинянов; вони залишаються в центрі уваги багатьох провідних сучасних літературознавців і критиків, зокрема українських – Н. Малашенко, І. Демченко, І. Денисюка, О. Рисака, Л. Кияновської та ін.

Проблеми синтезу мистецтв, як явища культури, на нашу думку, повинні розглядатися лише в світлі комплексного підходу, не просто в рамках взаємодії різних областей художньої творчості, а глобально, в світлі взаємодії філософії і мистецтва. Адже прояв синтезу мистецтв став не лише творчою практикою художників різних епох, але у всі часи носив світоглядний характер і вперше був теоретично осмислений в роботах філософів.

В теорії мистецтвознавства синтез мистецтв – це органічна єдність, взаємозв'язок різних видів мистецтва в рамках цілісного художнього твору або ансамблю з відносно самостійних творів. Справжній синтез і досягається, коли елементи різних мистецтв гармонійно погоджені спільністю ідейного задуму, що створює передумови і для стилістичної єдності. Е. Неізнєвний у статті «Про синтез мистецтв» теж стверджував, що «Синтез не еклектика, де зібрано все волею випадку. Це організм, частини якого складають естетичну єдність, яка чим більше коло явищ вбирає в себе, чим "симфонічніше переживання" в ній, тим більше різноманітності» [6].

Деякі види мистецтва самі по собі є синтетичними, наприклад, театральне мистецтво і кінематограф.

Багато дослідників, у сфері інтересів яких опиняються питання синтезу мистецтв, як от О. Габай, А. Зись, І. Хангельдієва, виділяють три типи художнього синтезу:

1) поєднання різних видів мистецтва для посилення виражально-зображальних засобів реалізації єдиного художнього засобу;

2) як особлива група синтетичних мистецтв (театр, цирк, естрада, кіно, телебачення);

3) як переклад твору мистецтва з мови одних на мову інших видів. [9, С. 22].

Основою взаємодії мистецтв є спільність в естетичному освоєнні світу. Взаємодіючи, мистецтва набувають нових можливостей в художньому відображенні життя лише за умови, що засвоєння є дійсно органічним, тобто що це не вадить специфіці даного мистецтва.

Спробуємо в найзагальніших рисах прослідкувати основні етапи становлення і розвитку теорії, що нас цікавить, аби виділити найбільш стійкі особливості самого поняття «Синтез мистецтв», його визначальні межі. Але враховувати лише соціально-ідеологічну сторону цього питання було б неправильно. Проблеми синтезу стосуються безпосередньо технології мистецтва. Тому синтез мистецтв став осмислюватися як творча і теоретична проблема лише тоді, коли, з одного боку, відбулась диференціація колись цілісних великих стильових систем на види і жанри, а з іншої, – розрив зв'язків мистецтва з життєво-практичною діяльністю, викликаню цілим рядом соціально-технічних чинників, привели на рубежі XVIII – XIX століть до явного занепаду монументальних форм творчості. Тому першими розробляти цю проблему почали німецькі романтики, головним чином представники Йенської школи, які вважаються визнаними родоначальниками теорії синтезу мистецтв в сучасному розумінні цього терміну. Історія культури виділяє дві основні тенденції розвитку мистецтва кожної епохи, що взаємодіють між собою і складаються в систему, – це тенденція синтезу, взаємозбагачення різних видів художньої практики і тенденція самовизначення, розмежування. Вже починаючи з античності, в історії естетичної науки формується послідовний аналіз художньої культури, в якому проблеми взаємовідносин та синтезу мистецтв розглядаються лише побіжно, вони скоріше відчуюються, ніж досліджуються. Лише з романтиків, як відомо, починається стирання кордонів між мистецтвами. «Не можна не погодитись із конструктивною думкою романтиків, що кожне мистецтво потенційно міститься в суміжному, а мова мистецтв загалом може розглядатися як єдина стихія загального художнього мислення. У такому разі синтез усвідомлюється апріорно і осмислюється як структурно-генетична категорія. З позицій натурфілософії природа постає у єдності форм, фарб, звуків. Романтики найуніверсальнішим видом мистецтва вважали музику, вона була для них «царицею мистецтв», «базисом» їхнього синтезу, а інші – «надбудовними величинами» [9, с. 21].

Проте конкретний характер співвідношення мистецтв, роль кожного з них в складанні культурного цілого в кожну епоху виявляється по-різному. І якщо за періодом розпаду синкретизму первісної культури, що характеризувалась первинною нерозчленованістю видів

мистецтва, які були безпосередньо вплетені в діяльність людини і його ритуали, слідував період художнього синтезу, то, починаючи з епохи Відродження, тенденція синтезування вже лише супроводить процес диференціації єдиного раніше мистецтва на розгалужену систему видів і жанрів. Варто зауважити думку М. Кагана, який розпад первісного синкретизму розглядав як «благо» і «не-благо». З одного боку цей розпад був «благом», оскільки він сприяв розвитку окремих мистецтв, з іншого ж боку «не-благом», оскільки кожне мистецтво досить однобоко зображує життя. [3, с. 239]. Вже в епоху Відродження синтезу мистецтв надавали величезне значення, хоча такого терміну тоді ще не існувало. Але було чітко сформульоване ренесансне уявлення про значення об'єднання мистецтв у справі вдосконалення світу. Ці ідеї були безпосередньо пов'язані з реальним досвідом монументального мистецтва, що відіграло в житті італійського суспільства тієї епохи найважливішу роль.

Неймовірний парадокс, а, втім, можливо, сповна закономірне явище полягає в тому, що теоретичний інтерес до проблеми синтезу мистецтв починає виявлятися саме в той момент, коли тенденція синтезу, не будучи здатною протистояти розмежуванню окремих видів, втрачає практичне значення. Саме у Йенських романтиків синтез вперше осмислюється як невід'ємна ознака органічної культури. Щоправда, це осмислення ще не виливається в самостійну теорію синтезу мистецтв в нашому розумінні. Феномен синтезу цікавить романтиків у зв'язку з тим, що розроблявся ними як частина утопічного учення про культуру, в якій стикаються і взаємодіють такі різні явища, як наука і мистецтво, мистецтво і філософія, мова і міфологія, фольклор і природознавство і так далі. Принцип синтезу тут стає вирішальним методологічним аспектом.

Постулати синтезу проходять через всю естетику романтизму. Вони стають вирішальними, коли романтики створюють свою систематику мистецтва, вивчають зв'язки і стосунки між окремими мистецтвами. Для романтиків синтез, як принцип загальної взаємодії і взаєморозчинення, є універсальною формою зв'язку і об'єднання, як в природі, так і в культурі.

Згідно романтичної «натурфілософії» в бутті не можна виділити сферу «живописного», «музичного» або «пластичного», оскільки кожне з мистецтв потенційно міститься в іншому. Мова ж мистецтва в цілому може розглядатися як єдина стихія загального художнього мислення. «Твори великих поетів, – писав Ф. Шлегель, – незрідка дихають духом суміжних мистецтв. Чи не так і в живописі? То хіба у певному сенсі Мікеланджело не пише як творець, Рафаель – як архітектор, Корреджо – як музикант» [11]. Оскільки природа для романтиків проявляється в єдності звуків, форм і фарб, кожен твір живопису має споріднені поетичні і музичні творіння. Вакенродер, наприклад, мріяв не лише про пряме вторгнення музики в живопис, але і про те, щоб «обійняти всі мистецтва разом, об'єднати їх в єдине мистецтво» [11].

Музика як мистецтво, найбільш пов'язане з безпосередніми враженнями, відповідала романтичним уявленням про природу і метод справжнього мистецтва. Романтична концепція синтезу може бути визначена як «панмузична» – настільки універсальним у романтиків є поняття музичності. Через музику визначаються всі види мистецтва. «Власне зриму музику складають арабески, узори, орнаменти т.д. Поезія в певному сенсі слова здається майже проміжним мистецтвом між живописом і музикою», – писав Новаліс [11].

Синтез у романтиків розуміється як злиття двох видів мистецтва в новий вигляд. Причому романтики вважали, що лише синтетичний твір здатний змагатися з природою по силі дії на людину. «Мрія про синтез мистецтв...ґрунтувалася у них на синестезії, що стирає кордони між окремими мистецтвами в процесі сприйняття. Явища, що досягаються зором, споріднені зі слуховими, і навпаки» писав Вакенродер [11]. У Шеллінга синтетичне мистецтво – окрема художня цілісна суть, «мистецтво всіх мистецтв», «досконале взаємопроникнення». При такому розумінні синтезу мистецтва, що об'єднує різні види мистецтв, не просто взаємозбагачуючи, але і деформуючи певною мірою, взаєморозчиняючи, з'являється ідея якогось «серединного мистецтва», чужого крайнощам всіх мистецтв. Безумовно, естетика романтизму протиставляла вчення про цілісне мистецтво строго регламентованої теорії епохи класицизму, осмисленою Лессінгом, з її диференціальним, морфологічним підходом до видів мистецтв.

Будучи духовними наступниками універсалізму Канта, Гете і особливо Шіллера, що ставили питання формування цілісної свідомості і цілісної людини, Йенські романтики по-

кладали на мистецтво місію перетворення кризисних стосунків в суспільстві. Мистецтво як «початкова цілісність», що сполучає протилежності, що виявляє вищий синтез всіх елементів і методів, розглядається ними як модель універсальної «ідеологічної культури», яка створить якийсь органічний синтетичний культурний космос. Мистецтво стає універсальним засобом самовизначення людини в світі. Подоланням антагонізму суб'єктивного і об'єктивного.

Християнська культура в уявленнях романтиків була результатом поступової диференціації культу, розгортання його цілісного вмісту в окремі види творчості. Тому «всесульта»», що включала релігію, філософію, мораль, наукове пізнання, міфологію, поезію, музику, живопис, скульптуру і т. д., якої шукали і прагнули романтики, повинна була наближатися по органічному злиттю своїх складових до синкретичного культу [11]. Синтез мистецтв повинен був стати гуманістичним культом служіння «цілісній людині». Звідси орієнтація романтиків на ті епохи, де культура ще була складовою частиною культу і де спосіб освоєння світу був позначений межами архаїки, як, наприклад, в Древній Греції, що виявляє для них приклад гармонійності всеосяжного синтезу.

Найважливіша ланка в теорії романтиків складає поняття міфу. Він виступає як прототип художньої творчості і співвідноситься з синтетичною природою мистецтва. У світоглядній системі Шеллінга «міфологія є необхідна умова і первинний матеріал всякого мистецтва... Міфологія... – справжній всесвіт в собі... Вона є світом і ніби ґрунтом, на якому лише і можуть розцвітати і існувати твори мистецтва» [11].

Мрію романтиків про злиття всіх мистецтв оформлює в закінчене учення, теоретично і практично осмислене, Ріхард Вагнер, вона переростає в основний принцип всієї його багатогранної творчості. Сам термін «синтез мистецтв» вперше і був вжитий композитором Ріхардом Вагнером і до сьогодні часто асоціюється саме з його музичними драмами. Думка про єдність всіх мистецтв і необхідності їх синтезу, викладена в трактаті «Витвір мистецтва майбутнього», спирається, перш за все, на ідеї романтиків про первозданну єдність мистецтва (Шеллінг), про міфотворчість як основу творчості, що возз'єднує життєву і образну реальності. Але, окрім цього, істотну роль в його побудовах грали і соціально-утопічні мотиви. Вагнер пройшов великий шлях, і його погляди, його філософсько-естетичний світогляд зазнавали зміни. Проте його розуміння музичної драми як «синтетичного витвору мистецтва», розроблене ним в статтях і трактатах на рубежі 1840 – 1850-х рр., залишалося у загальних рисах незмінним до кінця життя. Вагнерівське розуміння синтезу мистецтв з його революційно-гуманістичним пафосом зробили людину центром і метою творчості, використовуючи все нові вирази можливості поєднання мистецтв. Тут було закладено ядро концепції «мистецтва майбутнього», яка визначить самосвідомість багатьох художників, поетів, архітекторів і інших творців нового мистецтва.

Вважаючи, що грецька трагедія виросла з міфу, який створювався народом, через що міф субстанціональний і містить глибоко життєві переконання, Вагнер поставив проблему синтезу мистецтва в прямий зв'язок із початково міфологічною природою мистецтва. Творіння Вагнера є зразком тієї міфотворчості, на базі якої традиційно-оперне поєднання музики, слова, жести, руху, кольору, простору переростає в органічний синтез.

Наступною віхою в історії, теорії і практиці синтезу мистецтв стала поява на рубежі XIX – XX століть стилю, що отримав в різних країнах різні назви, – ар-нуво (Франція), модерн (Росія), югендстиль (Німеччина, Австрія), стиль Ліберті (Італія), модернісімо (Куба, Іспанія), і що поширився в Європі, США, Японії, Північній Америці, Туреччині.

З'явившись напередодні нового століття, в передчуттях тотальних змін, катастроф, соціальних протиріч, в очікуванні кінця світу, модерн ніс в собі і надію життя. Він з'явився як реакція на еkleктику, що панувала в мистецтві, як занепокоєння з приводу відсутності потужного явища в європейській культурі. Всі великі стилі відійшли в минуле, їх копіюють, повторюють, не створюючи нічого нового. Можна сказати, що модерн – це стиль бажаний, жаданий; це стиль, «винайдений, створений зусиллями європейського інтелекту».

Як відомо, український модернізм виник на межі XIX – XX століть і став не лише провідним, магістральним напрямом, а, зрештою, світоглядом. Поява модернізму в українській літературі зумовлена дуже багатьма чинниками, серед яких, напевно, найголовнішими були: відмова від традиційного для реалізму наслідування дійсності, поширення «філософії життя», яка звертається до життя як до первинної реальності, цілісного органічного процесу, безперервного творчого становлення, метафізичного космічного процесу, могут-

нього потоку творчого формування (А. Бергсон), філософії Ф. Ніцше з утвердженням волі як основи життя. Все це пробуджує неабиякий інтерес до творчості взагалі та до творчої особистості – митця, зокрема, до музики, малярства, їх поєднання та взаємопроникнення в літературному творі. Очевидною стає певна елітарність мистецтва модернізму, спрямованого на осягнення життя в найрізноманітніших його проявах, що підтверджується творчістю письменників початку ХХ століття, для яких категорії краси, «аристократизму душі» стають визначальними – Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської та ін.

Одним з провідних понять модерну стає утопія. Вона виступає як програма стилю, формує ідею глобальної ролі художньої творчості в житті суспільства, формулює закон постійного художнього винаходу як основної стимул-реакції мистецтва. При цьому світоглядною спільністю стилю модерну, його ідеологією стає символізм. З точки зору теорії синтезу поява модерну стає переломним моментом в її розвитку. Модерн був багато в чому результатом свідомого культивування ідеї синтезу мистецтв, однієї з центральних в художній самосвідомості кінця ХІХ – початку ХХ століття. Хоча в цілому він складався і як закономірне виявлення спільності і єдності цілого ряду явищ мистецтва, взаємодія яких обумовлювалась спільністю світогляду епохи. Формування модерну йшло дуже складним і неоднозначним шляхом в найрізноманітніших явищах культури: образотворчому мистецтві, літературі, філософії. Художники і мислителі розробляли синтетичну художню форму, що поєднує в одному мистецтві можливості багатьох видів. Міфологізм модерну якісно відрізняється від органічного міфологізму синкретичних культур. Синтез мистецтв здебільшого просто користується принципом міфологізації. Створюється умовний світ, що має свій вимір, свої внутрішні закони. Пряма «розмова» з природою в синтетичному творі неможлива. Він може відбутися в деталях, в частинах, але не в цілому, не в головному.

В українській літературі інтерес до синтезу мистецтв також з'являється в епоху модерну, як зазначає О. Рисак, «у період її (літератури – Н. Д.) глибокої психологізації. І нерідко для зображення внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних спалахів чи станів необхідні були «допомога» суміжних Муз, запозичення певних структурно-композиційних та стильових ознак та прийомів, а також способів функціонування естетичного явища в художньому просторі та часі» [9, с. 20].

Розробку теорії синтезу, на думку О. Рисака, ускладнюють три проблеми: по-перше, піддослідне явище перебуває на межі наук про різні мистецтва, тому для кожної з цих наук теорія його сприймається як периферійна, а, відтак, другорядна; по-друге, нелегко знайти полідисциплінарного дослідника, справді обізнаного зі специфікою досліджуваних ним суміжних мистецтв; по-третє, і, вважаємо, найсуттєвіше, теоретизоване явище складне для осягнення, тому часто трапляється взаємозаперечність окремих суджень навіть у розвідках одного й того ж дослідника [8, с. 24–25].

Літературознавство ХХ століття під «синтезом мистецтв» тривалий час розуміло «...лише поєднання архітектури, скульптури та живопису в загальній композиції» [11, с. 24].

Радянське літературознавство (у словникових статтях «Большой советской энциклопедии» [112, с. 430] та «Української радянської енциклопедії» [2, с. 167]) помічає лише синтез поезії та музики у вокальному мистецтві, лишаючи поза увагою і синтез музики та малярства, літератури і музики, і літератури та малярства. Проведений у 1976 році у Москві симпозіум «Проблеми взаємозв'язку і синтезу мистецтв» був спробою онауковлення досить вільно вживаного терміну «синтез мистецтв». У 1986 році Ленінградським відділенням РАН було опубліковано збірник «Російська література та зарубіжне мистецтво», в якому вивчення міжпредметних зв'язків знову отримало підтвердження своєї перспективності в аспекті порівняльного літературознавства. При цьому знову вживається термін «синтез мистецтв», а проблема взаємодії мистецтв розглядається у збірнику перш за все крізь призму тематичних ремінісценцій, які виникають у літературному творі у зв'язку з переживанням іншого виду мистецтва.

Особливого звучання ця проблема набула в працях Д. Лихачова. Досліджуючи історію розвитку давньоруської літератури, вчений звернув увагу на специфіку взаємодії мистецтва слова та образотворчого мистецтва. Розуміння їх нерозривного зв'язку в системі давньоруської культурної цілісності дозволило йому заявити: «Без вивчення образотворчого мистецтва Давньої Русі в його загальнокультурному аспекті неможливе повне розу-

міння давньоруської літератури» [4, с. 3]. Обґрунтовуючи порівняльний принцип стосовно вивчення давньоруської літератури, Д. Лихачов доходить висновків загально методологічного характеру: «Література та всі інші види мистецтв керують впливом соціальної дійсності, перебувають у тісній взаємодії між собою і складають в цілому одну з найбільш показових сторін розвитку культури. Саме в силу цього багато явищ в розвитку мистецтв одночасні, однорідні, аналогічні та мають спільні корені й загальні формальні показники. Тому при побудові історії літератури свідчення інших мистецтв допомагають відділити значне від незначного, характерне від нехарактерного, закономірне від випадкового. ... Зближення між мистецтвами та вивчення їх розбіжностей дозволяють розкрити такі закономірності і такі факти, котрі лишались би для нас прихованими, якби ми вивчали кожне мистецтво (в тому числі й літературу) ізольовано одне від одного [4, с. 5].

Саме розуміння художньої мови як цілісної системи дозволяє, на думку Д. Лихачова, осмислити таке важливе поняття, як «художній стиль», в тому числі, й літературний авторський стиль.

Серед вітчизняних дослідників слід насамперед назвати Дмитра Наливайка, котрий історичні художні системи аналізує на матеріалі різних видів мистецтва, відводячи центральне місце літературі. Отже, компаративістика вже досить давно сформулювала потребу в дослідженнях, які поєднують і порівнюють явища різних видів мистецтва.

У 70-х роках ХХ ст. в гуманітарних науках означились процеси, котрі багато в чому змінили методологію гуманітарних досліджень. В естетиці з'явилося поняття «художня система», що характеризувало сукупність мов мистецтв, які взаємодіяли одна з одною та взаємодоповнювали одна одну. Системний підхід до вивчення культури запропонував М. Каган у книзі «Морфологія мистецтва» (1972). «Морфологія – це вчення про будову, в даному разі мається на увазі не будова творів мистецтва, а будова світу мистецтва. Його вивчення неправомірно зводиться до аналізу системи видів мистецтв, оскільки існують інші рівні диференціації художньо-творчої діяльності, які лежать нижче і вище рівнів видового членування» [3, с. 7]. Таким чином, М. Каган позначає вихід до розуміння цілісного світу мистецтв не як замкнутої структури, а як розімкнутої досить розгалуженої системи.

Досліджуючи принципи внутрішньо художніх зв'язків між різними видами мистецтв, М. Каган виділяє особливі «синтетичні художні структури», котрі проявляються потрійним чином. Відповідно до цього дослідник визначає «конгломеративні», «ансамблеві» та «органічні мистецтва». «У першому випадку ми маємо справу з механічним поєднанням творів різних мистецтв у певному відрізьку простору або часу, так, що кожен компонент утвореного конгломерату виявляється пов'язаним з іншим тільки зовні, повністю зберігаючи свою художню самостійність». У другому випадку «кожен фрагмент» і навіть «будь-який елемент ансамблю вимагає від нас співвіднесення його з іншими та з цілим». І, зрештою, третій спосіб художньої інтеграції «виражається у тому, що схрещення двох або декількох мистецтв народжує якісно своєрідну і цілісно нову художню структуру, в якій її складові розчинені так, що лише науковий аналіз здатний вичленувати їх з цієї структурної єдності.

Спираючись на положення теорії про синтетичні художні структури, сформульовані М. Каганом мистецтвознавство, починаючи з 70-х років ХХ ст. почало розробляти методологію дослідження синтетичних явищ в художній культурі. Термін «синтез мистецтв» поряд з поняттям «взаємодія мистецтв» міцно увійшов у тогочасний науковий обіг, і, не дивлячись на очевидну розбіжність двох понять, використовувався для характеристики одних і тих самих явищ.

В українському літературознавстві спроба побудови рецепторної теорії синтезу мистецтв належить І. Франкові. Письменник уявляє літературу як мистецтво сугестії почуттів та уявлень, намагається з'ясувати, якими засобами автор твору може досягти малярського та музичного ефектів у літературному творі. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» І. Франко пояснює виникнення та сприйняття синтетичних образів: автор твору «торкає різні наші змісли, викликає в душі образи різнорідних вражень, але так, щоб вони тут же зливались в одну органічну і гармонійну цілість» [12, с. 101].

Системний і комплексний аналіз поетичних явищ та проблеми синтезу мистецтв отримує розвиток у теорії О. Потебні: «Художній, зокрема, поетичний твір, подібний до людини, рослини, тварини є осердям широкого кола наук» [7, с. 110]. Щоправда, вчений звертає більше уваги на проблеми міждисциплінарного дослідження художньої творчості, ніж на виникнення синтетичних образів у художній творчості. В згаданому руслі продовжу-

вав розвиток теорії О. Потебні і О. Білецький, пояснивши у своїй праці «Проблеми синтезу в літературознавстві» складність літературознавчого дослідження специфічною природою літератури [1, с. 505–526].

Сучасне українське літературознавство поряд із поняттям «синтез мистецтв» активно послуговується і поняттями «взаємозв'язок», і «взаємовплив», і «взаємодія мистецтв» [5], не виробивши при цьому спільного розуміння явища «синтезу мистецтв».

Синтез – це об'єднання, виникнення з окремих частин чогось цілого [10, с. 837]. Синтез може здійснюватись на різних рівнях: структури тексту, його елементів, значень і т.д. Це створення якісно нового художнього явища за допомогою злиття різнорідних компонентів. Як явище духовного світу, свідомості, притаманний лише духовній культурі, здійснюється з ініціативи творця, автора і реалізується в уяві реципієнта.

ВИСНОВКИ

Отже, синтетичні процеси на рубежі XIX – XX століть, що мали джерелом суміжні види мистецтв – живопису (символіка кольорів, панорамність), музики (симфонізм, ритмічність, поліфонія), художнього слова (образність) – можна вважати яскравим виявом модерністських пошуків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. Проблема синтезу в літературознавстві / Олександр Білецький [збір. праць : у 5 т.]. – К. : Наук. думка, 1966. – Т. 3. – С. 505 – 526.
2. Жоголь Л. Є. Синтез мистецтв // Українська Радянська Енциклопедія: В 12 т. / Редкол. : Бажан М. П. [голов. ред.] та ін. – 2-е вид. – К. : Головна редакція УРЕ, 1983. – Т. 10. – С. 166 – 167.
3. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / Каган М. С. – Ленинград : Искусство ЛО, 1972. – 440 с.
4. Лихачев Д. С. Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси. / Дмитрий Сергеевич Лихачев / Труды Отдела древнерусской литературы Института Русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Том XXII. М. – Л., 1966.
5. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв : [Електронний ресурс] / Марія Моклиця. Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vftk/2008_5.pdf
6. Неизвестный Э. О синтезе искусств // Вопросы философии. – 1989. – № 7. – С. 73–82.
7. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Олександр Афанасьевич Потебня. – Москва : Высшая школа, 1990 – 344 с.
8. Рисак О. Мелодії і барви слова (Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.) : [монографія] / Олександр Рисак. – Луцьк : Надстир'я, 1996. – 98 с.
9. Рисак О. «Найперше – музика у слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. – Луцьк: Вежа, 1999, - 402 с.
10. Словник іншомовних слів / [сост. Л. О. Пустовіт, О. І. Скопненко, Г. М. Сюта, Т. В. Цимбалюк]. – К. : Видавництво «Довіра» УНВЦ «Рідна мова», 2000. – 1018 с.
11. Социально-культурный контекст искусства. Историко-эстетический анализ : сб. науч. ст. – М., 1987. – 199 с.
12. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119. (Зібрання творів: у 50 т., 1976–1986).
13. Чайковська В. Явище мистецького синтезу як вияв модерністського дискурсу / В. Чайковський // Український модернізм зі столітньої відстані. – Рівне, 2001. – С. 47–51.

«WARTOŚĆ NEGATYWNA» JAKO KATEGORIA INTERPRETACYJNA ORAZ STRATEGIA TEKSTUALNA

Viktoriya Durkalevych

Doktor nauk humanistycznych,
docent w Katedrze Komunikacji Językowej i Międzykulturowej
Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu
82100, m. Drohobycz, ul. Łesia Kurbasa 2, e-mail: wiktoria.durkalewicz@gmail.com
UDC: 821.162.1 Шул

ABSTRACT

Durkalevych Viktoriya. «Negative Value» as The Interpretational Category and Textual Strategy.

The paper deals with the problem of writing, which is reduced to the simulation of values. The article explores the concept of negative value proposed by Andrzej Tyszczyk. Theoretical conclusions are made on the base of Bruno Schulz's «Fatherland», where writing changed radically. The article gives a detailed analysis of these changes. The author stresses that difference of «Fatherland» is not reduced to the question of translation, but is strictly connected with sharply departing from Schulz's concept of literary and philosophy of the word. The article is of interest to the theorists of literature and researchers of Bruno Schulz's work.

Key words: Bruno Schulz, «Fatherland», negative value, regression, myth, axiological problems.

У статті зосереджено увагу на проблемі письма, яке зводиться до симуляції цінностей. У статті використано концепцію «негативної цінності», запропоновану Анджеем Тищиком. Теоретичні узагальнення зроблено на матеріалі оповідання Бруно Шульца «Батьківщина», де письмо зазнає радикальних змін. Авторка наголошує на тому, що іншість «Батьківщини» не зводиться до питання перекладу, а тісно пов'язане з виразним віддаленням від Шульцової концепції літератури й філософії слова. Стаття буде цікавою для теоретиків літератури й дослідників творчості Бруно Шульца.

Ключові слова: Бруно Шульц, «Батьківщина», негативна цінність, регресія, міф, аксіологічна проблематика.

Nie ma chyba wątpliwości, że problematyka aksjologiczna nadal pozostaje jedną z najbardziej inspirujących we współczesnych badaniach literackich. Jej wielogłosowość oraz wieloaspektowość świadczą o stałej otwartości, dynamice i przenikaniu się różnorodnych sposobów rozumienia i mówienia o dziele artystycznym. Szczególnie interesującymi pod tym względem wydają się być propozycje A. Tyszczyka. Chodzi tu przede wszystkim o sugerowane przez badacza pojęcie «wartości negatywnej», nawiązujące do «pewnej tradycji terminologicznej, która przez «wartość» rozumie to wszystko w przedmiocie, co powoduje, że staje się on czymś aksjologicznie nieobojętnym, zarówno w sensie dodatnim: wartość pozytywna, jak i ujemnym: wartość negatywna» [1, s. 137]. Innymi słowy, w ujęciu tym «wartością jest zarówno to, co stanowi podstawę dodatniej kwalifikacji aksjologicznej, jak i to, co ugruntowuje kwalifikację ujemną» [1, s. 137]. Formułując pojęcie wartości negatywnej, A. Tyszczyk sugeruje także możliwość wyodrębnienia co najmniej czterech odmian owego pojęcia. Chodzi mianowicie o: wartość negatywną «jako przeciwieństwo wartości pozytywnej», «jako brak wartości pozytywnej», «jako pozorna wartość pozytywna» oraz «jako pewien mały stopień natężenia wartości pozytywnej» [1, s. 138]. W niniejszym artykule uwaga skupiona zostanie na trzecim wariantcie wartości negatywnej, tj. wartości pozornej. Zakłada się bowiem, iż właśnie to trzecie ujęcie wartości negatywnej może stanowić klucz do odczytania jednego z najbardziej kontrowersyjnych a zarazem najmniej zbadanych tekstów B. Schulza – «Ojczyzny». Dotychczasowe próby omówienia wspomnianego utworu oscylują pomiędzy fenomenologią

mitu bezpiecznego schronienia [2] a zagadnieniami z zakresu stylistyki tekstu tłumaczonego [3]. Obydwa wglądy w inność «Ojczyzny» wiążą się z systemem odwoływania się do różnych kontekstów interpretacyjnych. W pierwszym przypadku punktem odniesienia są «Samotność» i «Republika marzeń», w drugim natomiast zaginione opowiadanie «Die Heimkehr». Rozważania o specyfice «Ojczyzny» pomimo różnych kontekstów odniesienia pozostają jednak na tym samym poziomie globalnym – poziomie tekstów artystycznych z wszystkimi stąd wypływającymi konsekwencjami.

Niniejszy artykuł jest próbą odczytania «Ojczyzny» poprzez nawiązanie do kontekstu o charakterze meta. Chodzi tu przede wszystkim o odwołanie się do szeroko zakrojonej filozofii słowa B. Schulza jak również do sformułowanej przezeń koncepcji literatury oraz fenomenologii twórczości. Słowo, które interesuje artystę, to przede wszystkim słowo zwolnione od rygorów praktyki, słowo wyzwolone od przymusu, słowo, które «pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych» [4, s. 384]. Takie słowo bowiem jest słowem żywym, a jego życie «polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności» [4, s. 383]. Słowo «wyzwolone» jest słowem, dążącym ku uniwersalnej całości, a więc słowem zdolnym do nazywania – włączania rzeczywistości w uniwersalny sens. Jedynie słowo «wyzwolone od przymusu» zdolne jest do mityzacji/«usensowania» rzeczywistości: «Słowo samo, pozostawione sobie, grawituje, ciąży ku sensowi» [4, s. 385]. Nie jest już wtedy fragmentarycznym, izolowanym, mozaikowym potocznym słowem, lecz poezją, wskrzeszającą zapomniane i rozbite «historie», rzeczywistością uzupełniającą się w sens: «Poezja odpoznaje te sensory stracone, przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń. U poety słowo opamiętuje się niejako na swój sens istotny, rozkwita i rozwija się spontanicznie według praw własnych, odzyskuje swą integralność. Dlatego wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie» [4, s. 384 – 385]. Słowo mityzujące jest więc słowem opamiętującym się, słowem przypominającym. Proces przypominania-opamiętywania się ma niejako dwutorowy charakter – zawsze jest «prądem wstecznym», regresją («powrotna tęsknota do praojczyzny słownej»), a jednocześnie posuwaniem się w głąb «jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii» [4, s. 383]. Mityzowanie świata dokonuje się więc w trakcie powtórnej wędrówki do siebie, poprzez zabłąkanie w «głębokiej introwersji»: «Tak dokonuje się w nas regresja na całej linii, cofanie się w głąb, powtórna droga do korzeni. Tak rozgałęziamy się w głębi anamnezą, wzdrygając się od podziemnych dreszczów, które nas przebiegają, roimy podskórnie na całej majaczącej powierzchni. [...] w głębi rozsypujemy się z powrotem w czarne mroczenie, w gwar, w beżlik nieskończonych historii» [5, s. 169]. W akcie zstępowania w głąb kryje się tajemnica stałego dążenia słowa do «matecznika», do «praojczyzny słownej», do mitycznego podziemia jako domu i ojczyzny wszelkich historii: «Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary osjaniczne, te oplakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek» [5, s. 170 – 171]. Bez owego przypominania-opamiętywania-się-zstępowania-w-głąb nie zaistniałby żaden akt twórczy: «Skądże by pisarze brali swe koncepcje, skądże by czerpali odwagę do wymyślenia, gdyby nie czuli za sobą tych rezerw, tych kapitałów, tych rozliczeń stokrotnych, którymi wibrują Podziemia» [5, s. 171]. Każdy artysta ma jednak swoje «rezerwy» i swoje «podziemia», każdy staje się interpretatorem niejako przeznaczonych mu «na samym wstępie życia» obrazów-skryptów: «Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań. [...] Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany» [6, s. 101]. Granice wyznaczone przez «żelazny kapitał ducha» są więc granicami o charakterze paradoksalnym, granicami, sprawiającymi, iż interpretacja, a właściwie autointerpretacja, staje się procesem, trwającym ad infinitum: «Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany. Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zawęzła. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacji powstaje sztuka» [6, s. 101].

W kategoriach tajemnicy, regresji, dynamiki, mitologizacji rzeczywistości rozpatruje artysta fenomenologię swej własnej twórczości, przede wszystkim zaś fenomenologię świata

przedstawionego «Sklepów cynamonowych». W ujęciu schulzowskim dzieło artystyczne zawsze jest wcieleniem niejako podwójnej regresji – regresji, na skutek której powstaje oraz tej, którą samo przez się reprezentuje: «Gdyż zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznic rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórne dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone» [7, s. 113 – 114]. W uwstecznieniu rozwoju, w poszukiwaniu okrężnych dróg kryje się w istocie nieprzezwyciężone dążenie do «mitycznego matecznika», do dna ostatecznego, «poza które niepodobna już wyjść» [6, s. 103]. Zstępowanie w głąb zawsze jest odkrywaniem autentyku prywatnej mitologii, mitologii niezamężonej «potrzebami praktyki», mitologii zaprojektowanej w granicach, wytyczonych przez powierzone na wstępie obrazy-skrypty: «Jednakże to, co zostało przedstawione w tej książce, to bynajmniej nie żadna kulturowo utwierdzona w dziejach, historycznie przypieczętowana mitologia. Elementy tego mitologicznego idiomu wypływają z owej mrocznej krainy wczesnych fantazji dziecięcych, przeczuc, lęków, antycypacji owego zarania życia, które stanowi właściwą kolebkę mitycznego myślenia. Warto było tę mityczną mgłę zgęścić do spójnego, pełnego sensu świata legend, pozwolić, by dojrzewiała do pewnego rodzaju osobistej i prywatnej mitologii, nie tracąc przy tym autentycznego podłoża» [8, s. 325]. Dlatego też zstępowanie w głąb, sięganie najgłębszego dna biografii jest aktem sygnalizującym różnicę – odgranicza się bowiem definitywnie od opisu zewnętrznego życiorysu jak również od opisu faktograficznego. Formułowanie prywatnej mitologii wymaga operowania słowem odzyskanym, słowem odradzającym sens świata, odkrywającym autentyczne podziemia niekończących się historii, sięgającym korzeni mitycznego rodowodu: «Życiorys wszakże, który zmierza do wyjaśnienia własnego sensu, wyostrzony na własne znaczenie duchowe, jest niczym innym jak mitem. Ta mroczna, pełna przeczuc atmosfera, owa aura, która zagęszcza się wokół każdej historii rodzinnej i mitycznie niejako rozświecła ją błyskawicą – jak gdyby zawarta tam była ostateczna tajemnica krwi i rodu – otwiera poecie dostęp do tego drugiego oblicza, do tej alternatywy, tej głębszej wersji historii» [8, s. 325]. Owa alternatywa/głębsza wersja historii kryje w sobie wizję świata zmitologizowanego, świata poddanego regresji, świata wyłaniającego na skutek nieustannej interpretacji i reinterpretacji. Jest to świat zmienny, świat nieuchwytnych sensów, świat tajemnicy. Dynamika, nieuchwytność, piętrzenie się sensów, nigdy nie kończąca się «wędrowka form» stanowią podstawę i istotę funkcjonowania owego alternatywnego świata, istotę samego życia. Rzeczywistość «Sklepów cynamonowych» jest rzeczywistością, w której rządzi zasada panmaskarady i panironii, jest to rzeczywistość «rozluźniona»: «Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulisy, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony» [6, s. 102]. Będąc przestrzenią semiotyczną, w której stale dokonuje się «bankructwo realności», «Sklepy cynamonowe» sugerują również «inną» wizję systemu wartości, a właściwie brak jakiegokolwiek systemu, ponieważ wartość ustalona/usztywniona podobnie jak mozaikowe izolowane słowo «przestaje być przewodnikiem nowych sensów» [4, s. 386]. «Sklepy cynamonowe» reprezentują sztukę rozumianą jako spontaniczna wypowiedź życia. Tak pojmowana sztuka «operuje w głębi przedmoralnej, w punkcie, gdzie wartość jest dopiero in statu nascendi» [6, s. 102]. Z kolei filozoficzna interpretacja «Sklepów cynamonowych» byłaby czymś w rodzaju zracjonalizowania «widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki», równałaby się «zdemaskowaniu aktorów», byłaby «końcem zabawy», «zubożeniem problematyki dzieła» [6, s. 101]. Każda próba ujęcia dyskursywnego «Sklepów cynamonowych» będzie więc tylko próbą «opisu rzeczywistości tam danej aniżeli jej uzasadnienie[m]» [6, s. 102]. Lektura rzeczywistości zmitologizowanej to lektura dążąca do sensu ukrytego i zarazem godząca się na jego nieuchwytność.

«Sklepy cynamonowe» są więc światem zaprojektowanym zgodnie z schulzowską filozofią słowa, jego koncepcją literatury, języka, kreacji artystycznej. «Sklepy cynamonowe» są także zbiorem, który przynosi pisarzowi uznanie. Istnieje jednak jeszcze jeden bardzo ważny wymiar funkcjonowania «Sklepów cynamonowych», na który warto zwrócić szczególną uwagę. Niedługo po ukazaniu się pierwszego zbioru opowiadań dochodzi w świecie schulzowskim do stopniowych i nieodwracalnych zmian. Odniesiony sukces przyćmiewać zaczynają niejasne odczucia niepewności i lęku: «Miałbym teraz dużo powodu do zadowolenia, mógłbym sobie pozwolić na trochę radości a zamiast tego przeżywam nieokreślony strach, zmartwienie, żalność

życia» [9, s. 63]. Prywatna korespondencja B. Schulza wyraźnie wskazuje na to, iż źródłem owych pogłębiających się przeżyć negatywnych są właśnie «Sklepy cynamonowe», rzucają bowiem artyście wyzwanie, któremu na tym etapie życiowym nie jest w stanie sprostać: „Od miesiąca już nic nie pisałem, nie malowałem – i mam niekiedy uczucie, że już nic porządnego nie napiszę. Wielka mi szkoda zmarnować taki sukces, jaki odniosłem Sklepami, a zmarnuję go, jeśli jeszcze w tym roku nie wydam rzeczy przynajmniej na tym poziomie stojącej» [10, s. 74]. W zaznaczonym terminie owych ambitnych planów nie udaje się jednak zrealizować. Ujawniają się natomiast załączki destrukcyjnego w istocie swej kompleksu, który z czasem identyfikowany będzie jako sprawa «Schulz». Jako odrębny wymiar psychicznej rzeczywistości, wypełniony intensywnymi emocjami, sprawa «Schulz» stopniowo zaczyna pretendować na absolutną dominację, całkowicie podporządkowując sobie każdy element świata wewnętrznego jednostki, utrzymując ją w stałym napięciu i niepewności: «Doszedłem do tego, że moja chroniczna depresja pochodzi z kwietystycznego i eudemonistycznego nastawienia, z robienia każdej chwili bilansu zadowolenia. Każdej chwili stawiam sobie pytanie: czy mam prawo do zadowolenia, czy sprawa «Schulz» warta jest kontynuowania, dalszych zabiegów. I od odpowiedzi na ten kwestionariusz szczęścia uzależniam defetystyczną albo optymistyczną decyzję, najczęściej defetystyczną» [11, s. 115]. Sprawa «Schulz» utożsamia się więc z kwestią sukcesu «Sklepów cynamonowych», sukcesu z perspektywy późniejszej wręcz nieosiągalnego. Każda próba tworzenia po ukazaniu się zbioru opowiadań jest przez autora kwestionowana: «Mijają długie miesiące i nic, co zrobię, nie zyskuje mojej aprobaty, żaden pomysł, który się wynurza, nie zaspokaja mnie, nic mi się nie podoba» [12, s. 129]. Samo pisanie w epoce, która nadeszła po udanej próbie «wydobycia dziejów pewnej rodziny, pewnego domu» [8, s. 325], staje się czymś wręcz niemożliwym: «Przyjmijcie raczej, zgodnie z prawdą, że pogrążony jestem w głębokim upadku ducha i że zdaje mi się, że już nic więcej nie potrafię napisać! Pocięsam się i perswaduję sobie, że to neurastenia, ale już przeszło sześć miesięcy trwa ta awersja do pióra i to jednak daje nieco do myślenia» [13, s. 65]. To, co stanowi tekstową i okółotekstową rzeczywistość «Sklepów cynamonowych», postrzegane jest jako rzeczywistość o specyficznym statusie aksjologicznym. Ma bowiem na sobie pieczęć «genialnej epoki», epoki tworzenia własnego mitu, w którym człowiek i świat odnawiają swoją całościowość ab origine, w którym słowo, poddane regresji, dąży do «materiału», do «praojczyzny słownej». Natomiast sytuacja, w której ukazuje się artysta, sytuacja przerażających jałowością «tu» i «teraz» świadczy o rozziwieniu, oddzielającym rozchwiane, pełne gorczy «Ja» od idealnych czasów tworzenia «dla siebie». Zerwanie z narzeczoną, śmierć brata, kłopoty zdrowotne ów rozziwienie pogłębiają, nasilając odczucie bezsilności i rozpacz. Zaistniała wokół drugiego zbioru opowiadań sytuacja, jak to określił sam pisarz «słabego rezonansu», nie odpowiada ambitnym oczekiwaniom artysty pewnego wyjątkowości własnego świata, własnej misji, własnego mitu. Ukazanie się zbioru «Sanatorium pod klepsydrą» niczego bowiem w życiu autora nie zmienia, prowadząc nieuchronnie ku uświadomieniu kolejnej porażki życiowej: «Coraz bardziej przekonuję się, jak daleki jestem od rzeczywistego życia i jak mało orientuję się w duchu czasów. Wszyscy jakoś znaleźli jakiś przydział, ja zostałem na lodzie» [14, s. 191].

Swoistą próbą uporania się z alienacją, wykluczeniem i samotnością okazuje się opowiadanie «Ojczyzna» (1938). Wspomniany tekst zaprojektowany został jako alternatywna/idealna historia życia, w której dyskurs klęski podlega, jak wydawałoby się, ostatecznej neutralizacji. Przestrzeń narracyjna «Ojczyzny» powstaje wskutek konsekwentnego, bardzo szczegółowego przepisywania wszystkich aspektów, składających się na historię życiową. Pominięcie chociażby jednego z tych aspektów groziłoby zniszczeniem całej konstrukcji semantycznej. Podstawowym wątkiem, podlegającym rekonstrukcji/przepisywaniu, okazuje się historia niczym nie zmałowanego sukcesu głównego bohatera. Jeżeli w realnym życiu mają miejsce negatywne doświadczenia, związane z niefunkcjonalnością statusu artysty («Ambasada nie zajęła się mną zupełnie, nie mogę zupełnie i na przyszłość na nią liczyć» [15, s. 171]), to w wyidealizowanym świecie narracji aspekt ów poddaje się należytej korekcji: «Wszędzie, gdzie zwracałem się, zastawałem sytuację jak gdyby przygotowaną dla mnie, ludzie odrywali się natychmiast od swych zajęć, jak gdyby na mnie czekali, dostrzegałem ten bezwiedny błysk uwagi w ich oczach, tę natychmiastową decyzję, gotowość do służenia mi, jakby pod dyktando jakiejś wyższej instancji» [16, s. 372 – 373]. W życiu realnym twórcze «Ja» ulega permanentnej frustracji z powodu braku uznania ze strony innych: «Oni mnie strasznie bagatelizują» [17, s. 157]. Rzeczywistość narracji natomiast

proponuje idealne rozwiązanie owego problemu: «Zaledwie odczułem to jako zadośćuczynienie długo niezaspokajanej potrzeby, jako głębokie nasycenie wiecznego głodu odtrąconego i nieuznanego artysty, że tu wreszcie poznano się na moich zdolnościach» [16, s. 373]. Jeżeli w realnym życiu ambitne oczekiwania («Bardzo byłbym chciał wziąć tę nagrodę głównie dlatego, że to jest pomostem do wyjścia poza granice języka polskiego. No i pieniądze też coś znaczą! [18, s. 158]) nie ziszczają się, to w świecie «Ojczyzny» wydarzenia podporządkowują się logice *à rebours*. Dzięki owej logice status zmarginalizowanej jednostki zmienia się w status figury centralnej: «Z grajka kawiarnianego, szukającego byle jakiej pracy, awansowałem szybko na pierwszego skrzypka opery miejskiej; otworzyły się przede mną rozmiłowane w sztuce, ekskluzywne koła, wszedłem jakby na podstawie dawno nabytego prawa w najlepsze towarzystwo, ja, który przebywałem dotychczas na wpół w podziemnym świecie egzystencji zdeklasowanych, pasażerów na gapę, pod pokładem nawy społecznej» [16, s. 373]. Jeżeli codzienna rzeczywistość skłania twórcze «Ja» do stałego stawiania siebie i swego świata pod znakiem zapytania, uruchamiając mechanizmy alienacji i dewaluacji («Powiedziałem sobie, że nie jestem ani malarzem, ani pisarzem, nie jestem nawet porządnym nauczycielem. Wydaje mi się, że oszukałem świat jakąś błyskotliwością, że nic we mnie nie ma» [19, s. 133]), to w opowiadaniu od tego wewnętrznego konfliktu nie pozostaje nawet śladu: «Legalizowały się szybko, wchodziły same przez się w życie aspiracje, które jako tłumione i buntownicze uroszczenia wiodły w głębi mej duszy żywot podziemny i dręczący. Piętno uzurpacji i daremnej pretensji spłynęło z mego czoła» [16, s. 373]. Dla byłego bezdomnego wędrowcy, zepchniętego na margines społeczeństwa i zaczynającego wątpić we własne powołanie, nadeszła wreszcie nowa epoka – «epoka pomyślności i szczęścia». Jednak nawet w owej wymarzonej epoce podświadome cienie niegdysiejszych porażek i strat zmuszają bohatera do odbywania swoistego rytuału udobruchania losu. Dzięki magicznej sile słowa nowa epoka powinna trwać wiecznie. Dlatego też jak mantrę powtarza on ochronne formuły na wzór: «Jakość mego szczęścia była z gatunku trwałych i rzetelnych» [s. 374] czy «Rachunek mego szczęścia jest zamknięty i pełny» [16, s. 374] lub «Moje stanowisko w operze jest niewzruszone» [16, s. 374]. Epoka szczęścia to epoka, w której wszystko jest z góry wyznaczone, przewidziane, ustalone. Jest to epoka, w której dynamika opozycji «stare – nowe» oraz «margines – centrum» wydaje się działać na korzyść byłego «tułacza i bezdomnego», który zdążył już zasmakować rozkoszy nowej sytuacji życiowej. «Epoka pomyślności i szczęścia» to także epoka dóbr materialnych, epoka wymarzonego komfortu: «Opera należy do najlepiej uposażonych w kraju. Gaża moja wystarcza zupełnie na życie w atmosferze dobrobytu, nie pozbawionego pożyty pewnego zbytku» [16, s. 374]. Przepisywanie-kompensacja owego fragmentu rzeczywistości popycha narratora do operowania takimi detalami «empirycznymi» jak «para pokoi» czy «dobry zapach ogrzanego i pielęgnowanego wnętrza». Długo oczekiwany dostatek, komfort i zacisze życiowe stanowią podstawowy temat wielogodzinnych medytacji w samotności. Centrum owych medytacji stanowi obronna mantra, służąca do zachowania nienaruszalności panującej idylli: «Godziny mijają. Z gorącym czołem przyciśniętym do szyby czuję i wiem: nic złego nie może mi się już przydarzyć, znalazłem przystań i spokój. Nadejdzie teraz długi szereg lat ciężkich od szczęścia i sytych, nieskończony ciąg dobrych i błogich czasów» [16, s. 377 – 378]. Więcej nawet, w kategoriach zamożności, obfitości i przychylności rozpatrywana jest także jego własna perspektywa eschatologiczna. Aspekt ów podobnie jak wszystkie inne podlega obowiązkowemu przepisywaniu, a więc oswajaniu za pomocą magicznego rytuału powtarzania ochronnych formułek i medytacji: «Przestaję oddychać. Wiem: tak jak życie całe – przyjmie mnie kiedyś śmierć w otwarte ramiona, pożywna i syta. Będę leżał do dna nasycony wśród zieleni na pięknym, pielęgnowanym cmentarzu tutejszym» [16, s. 378]. Strategia przepisywania-idealizacji – przepisywania w kategoriach dobrobytu i bezpieczeństwa – stosowana jest także w przypadku prezentacji toposu, z którym bezpośrednio związana jest «epoka pomyślności i szczęścia». Projektując wizję idealnego miasta, miasta-bezpiecznej przystani, narrator operuje szeregiem takich określeń jak: «życie gospodarcze miasta», «przemysł», «przemysł cukrowniczy», «fabryka porcelany», «eksport», «przedsiębiorstwa». Cała ta językowa ekwilibrystyka powołana jest po to, by stworzyć przekonujący obraz samowystarczalnej stabilnej rzeczywistości, chronionej od chaosu «wstrząsów i kryzysów». Przynależność do wspólnoty idealnego miasta, w którym to «los pozwolił» bohaterowi «znaleźć przystań tak spokojną i błogą», potwierdzana jest przywilejem posługiwania się zaimkiem «my» («nasze ulice», «nasze hotele», «nasze sklepy», «nasze lokale rozrywkowe», «nasi kupcy», «nasi fabrykanci», «nasze

przedsiębiorstwa», «nasz przemysł», «nasza szkoła artystyczna»), a to z kolei pozwala bohaterowi na włączanie się w uniwersalny system relacji z innymi/obcymi («oni», wśród których niegdyś sam mógł się znajdować) już jako osobie uprzywilejowanej, przynależącej do wspólnoty idealnego miasta. Uprzywilejowane stanowisko bohatera określa nie tylko charakter relacji wewnątrzspółnotowych czy międzywspółnotowych, lecz także pozwala uporządkować relacje w obrębie intymnej komunikacji «ja – ona». Ten fragment rzeczywistości także podlega radykalnemu przepisywaniu-idealizacji. Próba narracyjnego opracowania doświadczenia traumatycznego, związanego z nieudanym projektem ślubu (poziom biografii), zmusza twórczą instancję do konsekwentnego modelowania alternatywnej historii (poziom biografii symbolicznej), w której to absolutna klęska («Niestety muszę was zasmucić wiadomością, że mój związek z Juną rozbił się zupełnie. Zniechęciła się w końcu moją beznadziejną sytuacją, trudnościami przeniesienia się do Warszawy, które przypisywała – słusznie zresztą – mojej niezaradności» [20, s. 57]) ustępuje miejsca dyskursowi stereotypowej mieszczańskiej idylli. Nasuwa się jednak pytanie: na ile skutecznym okazuje się proces przepisywania-podporządkowania doświadczenia traumatycznego, doświadczenia ostatecznej i nieodwracalnej klęski? W «Ojczyźnie» doświadczenia traumatyczne, a właściwie cała katastrofa życiowa, poddaje się procederowi radykalnego przepisywania, wskutek czego dochodzi do pojawienia się zupełnie nowego tekstu, oferującego alternatywną wersję wydarzeń, nie zakorzenionych w osobistym doświadczeniu (wizja utopijnej «epoki pomyślności i szczęścia»). U podstaw aktu przepisywania leży zasada *à rebours*: rzeczywistość «Ojczyzny» powstaje wskutek konsekwentnego przekreślania podstawowych zasad modelowania świata przedstawionego, sformułowanych w «Mitologizacji rzeczywistości», «Exposé o książce Brunona Schulza» czy quasi-liście do S. I. Witkiewicza. Stąd też świat «Ojczyzny» jest światem «rudymenarnych», «mozaikowych», «izolowanych» słów, nie zdolnych do «przewodnictwa». Takie słowa, a właściwie nie-słowa, anty-słowa dalekie są od aktu regresji, od «usensowania», «mitologizacji» rzeczywistości, wydobywania alternatywnych historii, sięgających dna biografii. Kreowanie świata «Ojczyzny» to także przekraczanie granic obrazów, statuujących «żelazny kapitał ducha». W rezultacie owych manipulacji słownych powstaje rzeczywistość jako wartość pozorowana, rzeczywistość rodząca się z odstępstwa od «powierzonego sekretu». Wskutek operowania «mozaikowym», «izolowanym» słowem jak również reprezentacjami, nie należącymi do uniwersalnego słownika «żelaznego kapitału ducha», powstaje quasi-historia, pozbawiona głębi metafizycznej. Przepisywanie więc indywidualnej historii «Ja» za pomocą quasi-słowa/quasi-obrazu skazuje cały proces autoterapeutyczny na nieodwracalną klęskę. Powstały w rezultacie takiego przepisywania quasi-mit (quasi-historia, swoista karykatura całego poprzedniego Tekstu artysty) niezdolny jest «dosięgnąć najgłębszego dna biografii», a to z kolei pogłębia doświadczenie ostatecznej klęski. Jak słusznie zauważa M. P. Markowski: «Historia mogłaby wyglądać tak, jak pod koniec życia opisał to Schulz, ale niestety nie wyglądała. Nigdy «piętno uzurpacji i daremnej pretensji» nie spłynęło z czoła Brunona Schulza i nigdy nie udała mu się ucieczka z «podziemnego świata egzystencji zdeklasowanych, pasażerów na gapę» [21]. To, co w 1934 roku jest tylko kwestią przeczucia («żałosny koniec wszystkiego»), z czego z lękiem i rozpaczą zwierza się zaufanemu Innemu («mam niekiedy uczucie, że już nic porządnego nie napiszę»), teraz, pod koniec lat trzydziestych, otrzymuje swoje apokaliptyczne wcielenie. «Ojczyzna» staje się pierwszym krokiem w kierunku «rzemieślniczego władania» (Jerzy Ficowski) słowem. Pierwszym i zarazem ostatnim, bowiem z momentem publikacji «Ojczyzny» Schulza-mitologa więcej nie istnieje: «Teraz rzeczywistość mnie pokonała i wtargnęła do wnętrza» [22, s. 174].

LETERATURA

1. Tyszczyk A. O pojęciu wartości negatywnej w literaturze / A. Tyszczyk // Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze. Studia pod redakcją S. Sawickiego, A. Tyszczyka. – Lublin: RW KUL, 1992. – S. 137 – 152.
2. Jarzębski J. Schulz. / J. Jarzębski. – Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999. – 242 s.
3. Scholz J. Oryginał czy przekład? Zagadka tekstu Brunona Schulza «Ojczyzna» / J. Scholz // W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci. Lublin: TN KUL. – S. 173 – 183.

4. Schulz B. Mityzacja rzeczywistości / B. Schulz // *Opowiadania. Wybór esejów i listów.* Opracował J. Jarzębski. Wydanie drugie przejrzone i uzupełnione. – Wrocław: Ossolineum, 1998. – S. 383 – 386.
5. Schulz B. Wiosna / B. Schulz // *Opowiadania. Wybór esejów i listów.* Opracował J. Jarzębski. Wydanie drugie przejrzone i uzupełnione. – Wrocław: Ossolineum, 1998. – S. 143 – 222.
6. Schulz B. List do S. I. Witkiewicza / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 99 – 103.
7. Schulz B. List do A. Pleśniewicza, 4 III 1936 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 113 – 114.
8. Schulz B. Exposé o książce Brunona Schulza / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 325 – 326.
9. Schulz B. List do Z. Waśniewskiego, 24 IV 1934 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 63 – 64.
10. Schulz B. List do Z. Waśniewskiego, 7 XI 1934 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 73 – 75.
11. Schulz B. List do A. Pleśniewicza, 29 XI 1936 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 114 – 115.
12. Schulz B. List do R. Halpern, 30 XI 1936 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 128 – 130.
13. Schulz B. List do Z. Waśniewskiego, 5 VI 1934 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 64 – 66.
14. Schulz B. List do A. Płockier, 15 XI 1940 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 190 – 191.
15. Schulz B. List do R. Halpern, 29 VIII 1938 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 171 – 172.
16. Schulz B. Ojczyzna / B. Schulz // *Opowiadania. Wybór esejów i listów.* Opracował J. Jarzębski. Wydanie drugie przejrzone i uzupełnione. – Wrocław: Ossolineum, 1998. – S. 372 – 379.
17. Schulz B. List do R. Halpern, około 1938 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 156 – 157.
18. Schulz B. List do R. Halpern, 21 II 1938 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 158 – 159.
19. Schulz B. List do R. Halpern, 15 XI 1936 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 133 – 135.
20. Schulz B. List do T. i Z. Brezów, 8 IV 1937 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 56 – 57.
21. Markowski M. P. Schulz: dom i świat / M. P. Markowski [Źródło internetowe] Dostęp do tekstu: <http://tygodnik.onet.pl/kultura/schulz-dom-i-swiat/4rtes>
22. Schulz B. List do R. Halpern, 29 X 1938 / B. Schulz // *Księga listów.* Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk: słowo / obraz terytoria 2002. – S. 173 – 174.

ДІТИ ЧИ СИРОТИ? АБО МУРІВЦІ У ПОШУКАХ БАТЬКА

Олеся Зварич

Кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,
Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),
79000, м. Львів, вул. Університетська 1, e-mail: olesia_zolochiv@mail.ru

UDC: 82.161.2-3.09“194/195”:159.923.2

ABSTRACT

Olesia Zvarych. Between Children and Orphans? Or MUR in Search of the Father.

The article deals with the problem of keeping identity in the art works of DP generation. There have been distinguished and analyzed basic strategies of identification – the identity types «I'm a father», «I'm a son», «I'm an orphan» at the frontier in Ivan Bahryany's novel «A Person Runs at the Edge of a Precipice», Evdokia Humenna's novel «Children of the Milky Way» and Igor Kostetsky's novella «Divine lie». The author indicated on the parallels between the theoretical and artistic MUR's discourses.

Key words: DP generation, MUR, the identity types: «I'm a father» «I'm a son», «I'm an orphan»

Досліджено проблему збереження ідентичності в художній творчості представників покоління ДіПі. На матеріалі роману Івана Багряного «Людина біжить над прірвою», роману Докії Гуменної «Діти Чумацького Шляху» та новелі Ігоря Костецького «Божественна лжа» з'ясовано та проаналізовано головні ідентифікаційні стратегії – ідентипи «я-батько», «я-син», «я-сирота». Вказано на паралелі між теоретичними та художніми дискурсами МУРівців.

Ключові слова: покоління ДіПі, МУР, ідентипи: «я-батько», «я-син», «я-сирота».

*Хмарочоси не мають льохів
М. Бахтін*

ВСТУП

XX століття – це те століття, у якому мільйони стали сиротами, сиротами фізичними та духовними. Серед тих мільйонів варто згадати тисячі українців, які намагалися відшукати своє місце у світі, серед чужих знайти себе і своїх. Така проблема пошуку ідентичності, намагання зідентифікувати власне «я» далеко не нова і сягає того часу, коли вперше пролунало запитання «Хто я?». Проте особливо гостро воно звучить в епоху руїн та катаклізмів, епохи комунізму, соціалізму, колоніалізму та багатьох інших «-ізмів». У цій ситуації потреба ідентичності стала нагальною, фактично потребою-фікс не тільки для окремих індивідів, але й цілих поколінь, які супроводжуються атрибутивними «втрачене», «розстріляне» і т. д. Цей список доповнює пункт під назвою покоління ДіПі (displaced person). Усі вони, прагнучи здобути, зберегти чи не втратити власне «я» застосовували різні ідентифікаційні стратегії. Мета цієї статті – з'ясувати та проаналізувати ідентифікаційні стратегії, представлені в художній прозі Мистецького Українського Руху. Увагу було зосереджено на романі Докії Гуменної «Діти Чумацького Шляху» (1942-1947 роки – період написання; окреме видання – 1983 рік, Нью-Йорк; в Україні вперше опублікована в 2000 році), романі Івана Багряного «Людина біжить над прірвою» (1948-1949 роки – період написання; 1953 рік – першодрук, Новий Ульм) та новелі Ігоря Костецького «Божественна лжа» (1946 рік – першодрук, Регенсбург).

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

З-поміж численних визначень ідентичності – слова, що, на думку сучасного історика Тоні Джадта [9, с. 44], стало небезпечним, – за доцільне вважаємо обрати саму лексему. Етимологічно «ідентичність»¹ вже містить задану у собі модель тотожності, виражену коренем *-idem-* («той же самий» [20, с. 276]), тобто аналогічний до когось/чогось. А отже, ця семантично значуща частина зумовлює потребу певної моделі, *-idem-(y)*, своєрідного типу для реалізації тотожності в процесі ідентифікації. Отже, терміном *ідентип* (ідентифікаційний тип) позначаємо вид ідентифікаційної стратегії, спрямованої на формування, досягнення чи збереження ідентичності, шляхом ототожнення суб'єкта з моделлю наслідування. Наприклад, якщо йдеться про ідентип персонажа «я-батько», то розуміємо, що персонаж у даному контексті, чи особистість – у загальному, з певною метою наслідує, «приміряє» на себе поведінкову модель батька. При чому модель цієї поведінки може формуватись як на основі поведінки власного батька-родителя, так і батька як певного стереотипного набору функцій. Своєрідним аналогом можемо вважати Фройдівський «комплекс Едіпа», бо й тут для сина батько стає власною ідеалізованою особистістю [21]. Далі учень Фрейда Ерік Еріксон включає подібні тези у свою восьмиетапну драбину розвитку ідентичності [23]. Детальніше про наслідувальні моделі читаємо в колективній праці «Особистість...» (Janis I. L., Mahl C. F., Kagan J., Holt R. R. *Personality: Dynamics, Development, and Assessment* / I. L. Janis, C. F. Mahl, J. Kagan, R. R. Holt. – New York, 1969.), увагу звернено на те, як суб'єкт засвоює та використовує установки і поведінку моделі, прагне оволодіти характерними їй рисами, внаслідок чого поводить себе як обрана модель чи символічно відтворює відповідну поведінку. Вбачаючи подібність між собою та моделлю, суб'єкт (в даному контексті – персонаж) сприймає, визнає та переживає (свідомо або ж і несвідомо) цю подібність. Відтак, в об'єктах дослідження виокремлюємо три основні ідентипи: «я-батько», «я-син», «я-сирота».

Підзаголовком «*Повернення до батьківства / до дому / до себе*» ми означили шлях Максима Колота, персонажа роману «Людини біжить над прірвою». Вже на перших сторінках автор задає кілька параметрів головного героя: «В апокаліптичному гуркоті чорної цієї доби відчаю, що для багатьох була напрозорченим біблійним кінцем світу... Максим, господар дому цього й батько дитини (виокремлення шрифтом наше. – О. З.) цієї, сидів біля столу [...]» [2, с. 7]. У просторі руїни та пустелі єдиною опорою збереження «я» Максима Колота залишається точка перетину координат – батьківство і дім. Чарльз Тейлор, один із найвідоміших філософів сучасності, називає її «благом» – «точку причетності чи пов'язаності із тим, чому надано вирішального значення або фундаментальної цінності» [19, с. 63]. Вирішальним по вертикалі стає голосний заклик: «Батьку!..Та батьку ж!! Батьку!..» [2, с. 225], він будить, зрушує Максима на межі свідомого та не-свідомого, в просторі лімінального оніричного. Виконуючи функцію могутньої підйоми, що «раптом підважила ціле його єство, душу й тіло, видерла його з небуття й кинула ось тут пластом на землю, ніби щойно тільки народженого» [2, с. 226], синівські слова мотивують Максима надати сенсу, актуалізувати той елемент власного багатогранного конструкту «ідентичність», що домінує *тут і зараз* – модусу «я-батько». Щоб досягнути його, Максим в процесі ідентифікації потребує моделі для наслідування, ототожнення. Тому вдається до всіх добрих і злих геніїв: «Кант, Шопенгауер, Маркс, Руссо ... Чорт! [...] геть усі ті імена, колись чути, читані, обожнювані, що жили колись у ньому по черзі в ореолі великої слави. Геть! Усі вони нічого, нічого, нічого тут не зможуть. Вони, носії тих імен, вигадали цілі філософські системи й концепції, але людину, маленьку людину, її мятежну душу ніякі з тих філософій врятувати не можуть» [2, с. 268].

Проте, позбувшись калейдоскопу всіх цих імен, Максим пробує згадати, що ж сказав його батько. А «Він нічого не сказав. Він лише посміхнувся променистими очима [...], що дивились йому в серце [...] в самісіньку душу [...] не давали йому вмерти» [2, с. 268]. Вар-

1 Детальніше про відмінність між коренями *-idem-* та *-ipse-* див. Ricoeur P. *Narrative Identity*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ru.scribd.com/doc/32183375/Paul-Ricoeur-Narrative-Identity>

то також звернути увагу на біполярні (позитивну та негативну) моделі наслідування: батька «каменяра... а чи теслі!..» [2, с. 368] та «батька народів» [...] Йосипа Кривавого – Джуґашвілі!..» [2, с. 140] – прапор втілення панівної сили зла, як «генія епохи» – моделі, за своєю суттю вже архетипної, бо за ним стоять цілі легіони виконавців «з іменами свого "генія" на прапорах...» [2, с. 141]. Обраний ідентип «я-батько» найперше проявляється у відносинах Максима з шістнадцятилітнім арештованим редактором – Костиком. Максим «беріг лише Костикову голову, чомусь боячись, щоб на неї хтось не наступив» [2, с. 119], а врешті вирішив «понесу на руках, як кошеня... Дитлах!» [2, с. 231].

Завершальною у цій ідентифікаційній стратегії виступає точка горизонту – дім. І слова французького дослідника поетики простору Гастона Башляра: «Дім – це наш куточок світу. Він є – як на цьому наголошують – нашим першим світом. Космосом, у повному розумінні...» [3, с. 92], і слова письменника, який не хоче повертатись в ССРСР: «Кожен пес мав господаря, мав певне пристановище, а кожен господар мав дах над головою, свій дім, і свій окремий світ у ньому» [2, с. 174], підтверджують важливість досягнення дому в ідентифікаційному процесі. Тому, біжучи над прірвою, Колот бачить свій порятунок тільки вдома – як у просторі не лише локальному (зовнішньому), але й у внутрішньому¹. Єдиною можливістю вповні виконати параметри ідентипу «я-батько» – це повернути собі сім'ю, повернути світ, де він господар, де він може давати життя, хрестити дітей, де він може бути батьком, бути собою, – це вернутись додому. Переступивши власний поріг, Максим тим самим подолав прірву, стан емоційної деривації [18], що загрожувала цілісності та стабільності ідентичності Максима Колота. Обравши ідентип «я-батько» та реалізувавши його, персонаж І. Багряного зберіг цілісність власного «я».

Блудні сини повертаються. На відміну від роману «Людина біжить над прірвою» І. Багряного, у романі-тетралогії «Діти Чумацького Шляху» Д. Гуменної йдеться не так вже про ідентип «чий-я-батько», як про те «чий я син»? Епоха комунізму вимагала сирітства від усіх, змушувала бути усиновленими, стати дітьми Леніна-Сталіна, якщо хочете «Сталін-югендами»². У цьому і полягає основна проблема покоління Тараса, Серафима, Тамари, Нелі та мільйонів інших. Найясніша зоря у Чумацькому шляху Докії Гуменної – Тарас Сарґола – постає саме перед такою дилемою. Він – «син українських куркулів», і з кожним днем це більше нагадує тавро на чолі. В умовах будівництва соціалізму та світлого майбутнього Тарас вже б і радий стати «сознательним» у побудові комунізму, отримати титул «свой парень на всьє сто» [7, с. 184(2)] та «відкараскатись від цього неприкаяного почуття [...] Спостерігати й себе в цім людськім тісті, – молекулою, що її вимішує серед інших кулак життя» [8, с. 36-37(1)]. Аналізуючи таку внутрішню нарацію персонажа, бачимо типовий приклад «соціального порівняння» [6, с. 124]. Постійно порівнюючи себе з представниками групи, яка займає вищий статус, Тарас почуває себе маргіналом, провокує зниження самооцінки. Проте це порівняння стосується не лише соціального стану чи походження, але й етнічної та культурної приналежності. Тому, намагаючись відповідати вимогам цього нового суспільства, нової культурологічної парадигми, наш персонаж вирішує власним досвідом спізнати долю робітника, батрака, вирішує: «перекує свою буржуазну психіку, витравить з неї все куркульське, що напластувалось з дитинства» [7, с. 81(2)]. Якщо узагальнити описану ситуацію, то перед Тарасом, окрім, звичайно ж, моральної дилеми, стоїть проблема визначення групової ідентичності: сім'я Сарґоли чи Комуна?

Однією зі спроб інтеграції в групу домінант, стає намагання потрапити в спільну кошару – спілку радянських письменників. Але «диких» і на поріг туди не пустять, щоб «не псували фасад» [8, с. 12(1)], проте «світськість» ціною шпигунства для Тараса неприйнятна. Аналогічно відбувається з посадою вчителя, за сумісництвом соцагітатора. А в розмові з другом дитинства, Фімою, (євреєм, який згодом перетвориться на «щирого українця» Юхима Загайгору) чуємо про причини невдачі: «Але я так не можу, як ти! Відтяти себе від

1 Детальніше просторова типологізація подана у схемах, вміщених у статті: Копистянська Н., Приплюцька М. Питання часо-просторової термінології // Іноземна філологія. – 2003. – Вип. 114. – С. 273-277.

2 За аналогією до «Hitler-Jugend» - молодіжна організація націонал-соціалістичної партії Німеччини.

свого народу? Я почуваю якийсь нерозривний зв'язок між собою й тими родичами-селянами, яких пів Дрижиполя. Я їх навіть у лице не знаю, знаю найближчих дядьків, тіток і дядин, але мені здається, що вони нічим не різняться від тих, яких я не знаю... Я так хочу інтернаціональної культури..., але занадто почуваю себе українцем. Мені жаль за всім, що складає мою милу Україну. Губиться зміст, сенс, інтерес, смак інтернаціонального, як нема в ньому українського. Ти мене розумієш?» [7, с. 144(2)]. Проте, чи Фіму питав Тарас? Насамперед питав «себе як іншого» (за Полем Рікером), озвучив проблему, перетворив у наратив, який потребує відповіді. І цю відповідь можна відшукати в роботах дослідників ідентичності. Так, Хатнік Н. у праці «Ідентичність етнічних меншин...» (Hutnik N. Ethnic minority identity: a social psychological perspective / Nimmi Hutnik. – New York : Clarendon Press ; Oxford University Press, 1991.) пропонує кілька параметрів на визначення групової ідентичності, а саме: само-категоризація, як члена певної групи; відчуття приналежності до неї; позитивне чи негативне ставлення (спрямоване на групу); спільні аттитюди, цінності та практики. Не розділивши всіх, чи принаймі більшості цих параметрів, Тарас Сарґола не міг відчувати себе повноцінним членом обраної групи, а тому «входив щодаля у душевне підпілля, більше засланя, ніж би десь у засланні» [8, с. 178(2)]. Гроно «неверних запитань» на зразок «чому вокзали обліпили люди, а міліція їх розганяє, мов худобу..?» [8, с. 48(2)], чи «мрія людини – соціалізм – повинна проходити в супроводі голоду, духовного отупіння, фізичного знищення» наштовхували його на думку – а може «Україна в колоніальному стані?» [8, с. 75(2)]. Ці ж питання змушували дивитись у небо, на зорі Чумацького Шляху. Дослідниця художньої спадщини Д. Гуменної, Олена Коломієць, називає образ Чумацького Шляху архетипним символом, що «містить у собі інформацію про духовно-культурне начало, яке зберігається в генетичній пам'яті народу..., виявленням філософських поглядів та способів буття, уособлення народного світогляду» [10, с. 13]. Саме до цього символу історичної тяглості українського народу звертається молодий Сарґола, згадує, як тато говорив, мов сам собі пригадував, «а може, щоб Тарас не забував цього» [7, с. 107(2)], як не раз чув від самого діда Яриня: «Діди наші всі були чумаками, їздили тим шляхом» [7, с. 107(2)]. І він таки не забув. Коли постало питання остаточного вибору: «Або батька вигнати й писати епохальний твір про шалений опір куркульні, найбільшого ворога соціалізму, про нечуваний зріст добробуту колгоспних мас, – або разом із батьком переживати нещастя» [8, с. 83(2)], герой постановив: «від батька не відмовляюсь» [8, с. 83(2)]. Це рішення – своєрідна кульмінація – врешті показує «чий син» Тарас Сарґола. Підтверджує, що ідентифікаційну стратегію Тараса Сарґоли, спрямовану на здобуття ідентичності, групової зокрема, можна визначити як ідентип «я-син».

Наступне важливе питання – це *сирітство заради свободи*. Ми вже розглянули дві моделі збереження ідентичності: через ідентип «я-батько» та ідентип «я-син». Творчість І. Костецького, зокрема новела «Божественна лжа», демонструє ще й третій – *варіант не пошуку, а відмови*. За епіграф твору автор узяв слова Юрія Клена: «І, може, іншого шляху немає, / Щоб з хаосу душі створити світ» – останні рядки сонета «Сковорода». Проте наголосити варто також на перших рядках: «Піти, піти без цілі і мети... / Вбирати в себе вітер і простори...»¹. Ними загально можна й означити ідею новели І. Костецького. Соломія Па-

1 Клен Юрій
СКОВОРОДА

Піти, піти без цілі і мети...

Вбирати в себе вітер і простори,

І ліс, і лан, і небо неозоре.

Душі лише співають: «Цвіти, цвіти!»

Аж власний світ у ній почне рости,

В якому будуть теж сонця, і зорі,

І тихі води, чисті і прозорі.

Прекрасний шлях ясної самоти.

Іти у сніг і вітер, в дощ і хугу,

Бо, може, це нам вічний заповіт,

Оці мандрівки дальні і безкраї,

вличко називає її «нігілістичним модернізмом» [14, с. 336], Марко Роберт Стех сказав би, що це одна із «стадій процесу формування “нової людини...” пробудження індивіда в новій реальності» [17, с. 17], а І. Костецький задекларував би, що викинув шаровари на старому перелазі [12, с. 34]. Важливо, однак, що сам письменник зізнається: «я таки сподіваюсь, що хтось нарешті здогадається власним розумом, збагне, для чого я пишу...» [16, с. 110]. Тому, щоб «збагнути», спробуємо проаналізувати, який же ідентип найбільше імпонує авторів-Костецькому.

Насамперед зацікавлює VI розділ твору. Він весь нагадує радше окрему психолого-фізіологічну розвідку на тему «Що таке сон?». Саме явище сну вчені називають «гальмуванням центральної нервової системи» [11, с. 58], автор же означає його як «друге буття». Сон – це вже навіть не лімінальний простір, а повноцінний – інший простір, у якому людський геній стає вселюдським, кожне окреме може злучитись зі загальним. У трактування І. Костецького, стан сну все більше нагадує буддистську нирвану – «над-буття, розчинення особистості у вищому заспокоєнні – блаженстві і просвітленні [...]» [22]. Головний герой новели «з обсмаленим вовчим ім'ям» Григор Печений, збудившись з «ночі прозріння» та ставши «босими, худими ногами на паркетну реальність простору й часу» [11, с. 59], прагне знайти себе в цій реальності, ідентифікувати нове жертвне «я». Тому він не шукатиме батька у собі, не шукатиме батька собі, більше того, він «полишить отця й матір свою і піде вперед» [11, с. 58]. Григор – «вибране між багатьма офірне ягнятко. Хтось, чий сон був сьогодні різкий та простий, як пророцтво... Хтось, кого досі називано Марією, Жанною, Григорієм...» [11, с. 58], – щоб досягнути цю нову ідентичність, мусить ретранслювати через себе ідентип «я-сирота». Цей варіант збереження (через оновлення) власного «я» класифікуємо як деструктивний [4, с. 887] – такий, що вимагає зміни, катарсису, – його і застосовує І. Костецький (натомість попередні, вважаємо, належать до конструктивних [4, с. 887] – передбачають активізацію вже наявного матеріалу, його реформації чи адаптації). Григор-сирота, позбавляючись минулого, прагне відшукати свій Камбрбум – «Звукове визначення кожної сучасності... Подумайте, скільки *можливостей*... камбрбум – камбро – Рауль дю Камбре – омбр – Льомброзо – обри – кобри – кабро – Ебро – цебро – Цебрик – Цебрик-Амнеріс – Амон-Ра – УНРРА – ддра – ндравити – Кіндрат – дратва – далі падає в непристойне» [11, с. 49]. Виглядає безглуздо, абсурдно навіть йонеско-носоріжно. Проте через таку абсурдність Григор досягає бажаного «другого буття», що «владне й незриме вільно йде бездонними рурами мозків, зліплени до купи солодким молоком чарівника. Вільно йде, ніби струм дротами, протинає густоту вод, суцільність суходолів, твердь державних кордонів. Несе волю одних до вух других. Сповіщає про боління атомів з одного краю ген на другий» [11, с. 58].

Часткове пояснення також знаходимо у бесіді з Юрієм Солов'єм. Ігор Костецький як найпромовистіше, без жодних завуальвань говорить: «Саме ота “Божественна лжа”... править ні за що інше, як за модифікацію епізоду з життя Сквороди. Ідеться про відомий факт, як-от він шлюбної ночі полишив свою молоду недоторканою і подався у світи...» [16, с. 111]. Герой, як і його прототип, та й як, певною мірою, сам автор, викликають досить неоднозначну реакцію. Григорій Скворода з його закликком «пізнати себе», самоудосконалитись, з боротьбою проти офіційної церкви та схоластики, для одних означив нову добу (М. Рильський), для інших – дав привід називати його громадянином цілого світу, який збайдужів до рідного краю з його насущними проблемами (Житецький П., Чижевський Д.). Проте незалежно від характеру розвідок, на прикладі обох (чи й трьох, з автором включно) сирітство цілком вмотивовано називати ще однією, хоч і дещо відмінною, ідентифікаційною стратегією.

ВИСНОВКИ

Отже, у кожному з проаналізованих художніх творів було знайдено своєрідний ідентифікаційний тип:

І, може, іншого шляху немає,
Щоб з хаосу душі створити світ.

1] ідентип «я-батько»: репрезентований в образі Максима Колота, який модель власної поведінки ґрунтує чи –idem-ує з власного батька. Бути батьком для нього – значить бути собою.

2] ідентип «я-син»: Тарас Сарґола Д. Гуменної, бажаючи чогось нео-батьківського, визначаючись з груповою ідентичністю, обертається до красно-зіркового, а розчарувавшись, по-новому переосмислює зірки вічні – зірки Чумацького шляху.

3] ідентип «я-сирота»: на думку І. Костецького, це ціна, яку варто платити за «свободу» і «нову людину». Тому його герой – Григор, як і його прототип Григорій Сковорода, втікає від світу, від нареченої, а ще – від традицій, залишаючи «отця й матір свою», щоб з камбрбуму пере-родитись.

Кожен з цих ідентипів позиціонуємо як інтродукційну ідентифікаційну модель збереження цілісності «я», що в умовах не тільки поствоєнних, але е(і)міграційних насамперед, було і залишається життєво необхідним. А зважаючи на те, що «у тексті автор перебуває в процесі свого становлення, і його ідентичність залежить від кожного голосу, кожного мову виявлення і приховування, які й формують множинну природу авторського “я”» [5, с. 35], доцільно хоч штрихом вказати на унісонність художніх та теоретичних голосів МУРівців. Таке порівняння не претендує на догму чи аксіому, швидше нагадує рівняння з багатьма змінними та невідомими. Так, теоретичний постулат «Великої літератури» [15] не наче втілюється в образі тієї людини, що біжить над прірвою. У статті «Думки про літературу» сам І. Багрянний орієнтується на національне і тільки на національне. Як і Максим, який відкидає Канта, Сократа...Магомета, письменник не хоче епігонів Петрарки, Данте... Обидва для порятунку (порятунку України, життя чи рівня бездержавної літератури) звертаються до батьківського, «дерзаючи стати на шлях змагання за вихід на одну лінію з найпередовішими літературами світу. Це зухвало, але це можливо» [15].

Ще одна паралель – це «національно-органічний» Тарас Д. Гуменної. Письменниця не надто вдавалася до літератури про літературу (як доволі часто траплялось серед МУРівців), а тяжіла до втілення ідей у художніх творах. Приміром, теоретизування Юрія Шевельова, якщо не відсканувались, то вже точно позначились на образі молодого Сарґоли. Українська література 20-х років (творчість Хвильового зокрема), яка так імпонувала Ю. Шевельову, адже «виробила й спиралась на новий образ і нове поняття України як не етнографічної, а європейської нації» [14, с. 289], теж заворожувала Тараса, який і сам вимагає переосмислення архетипів Чумацького Шляху.

Врешті, Григорій Печений, як і його творець І. Костецький, закликає до «неповернення», поділяє думку: «український літературний процес досяг того ступеня самоусвідомлення, на якому він не потребує реставрувати здобутки свого позавчора, ані навіть бодай для видимости вбиратися в княжі опанчі або козацькі жупани. Це доросла і повна сил істота, яка може відважно дивитись вперед» [12, с. 33]. «Значить осиротіти», – сказав би Григор, «значить європеїсти!» – підсумував би Ю. Шевельов. Ще раз варто наголосити, що подібні порівняння – то лише штрих, який вкотре вказує, що складні умови продукують складні образи, а відтак непрості авторські теоретичні та художні наративи.

Ідентипи персонажів «я-батько», «я-син» та «я-сирота», досліджені в запропонованих творах, є лише кількома з багатьох способів збереження ідентичності. Досить відкрита прочитуваність саме цих стратегій та аналогії між теоретичними ідеями МУРівців та практиками їх художніх творів, провокують на певні висновки. А саме – всі ці паралелі та проаналізовані стратегії показують, як представники МУРу, представники покоління ДіПі намагаються ідентифікувати власне «я» через ідентифікацію «я» персонажа. У закордонних таборах та групах, в теоріях та практиках, на континентах та державах, прагнучи зберегти власне «я», МУРівці, як і їх персонажі, були то батьками, то дітьми, то сиротами. І хоча ці способи збереження є лише малою частиною великого дискурсу ідентичності, вони привідкривають шлях, в кінці якого таки можна знайти відповідь на запитання «Хто я?»

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Думки про літературу / Іван Багрянний // МУР. : Зб. І. – Мюнхен, Карлсфельд. – 110 с.
2. Багрянний І. Людина біжить над прірвою // Багрянний І. Вибрані твори / Іван Багрянний : у 2 т. – Т. 2. – К. : ЮНІВЕРС, 2006. – 702 с.

3. Башляр Г. Дім. Поетика простору / Гастон Башляр // Українські проблеми. – 4/5 [8,9], 1994. – С. 92–96
4. Варій М. Й. Загальна психологія / М. Й. Варій. – К. : Центр учбової літератури. – 2007. – 968 с.
5. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / Мар'яна Гірняк. – Львів : Літопис, 2008. – 286 с.
6. Гнатенко П. И., Павленко В. Н. Идентичность: философский и психологический анализ. – К., 1999 : ООО «Арт-Пресс». – 466 с.
7. Гуменна Д. Діти Чумацького шляху: роман у 4-ох книгах / Докія Гуменна. – Ч. 1. – Нью-Йорк, 1983. – Кн. 1. – 196 с. ; Кн. 2. – 196 с.
8. Гуменна Д. Діти Чумацького шляху: роман у 4-ох книгах / Докія Гуменна. – Ч. 2. – Нью-Йорк, 1983. – Кн. 3. – 165 с. ; Кн. 4. – 247 с.
9. Джадт Т. Пограничний народ / Тоні Джадт // Критика. – 2010. – Ч. 9–10. – С. 44.
10. Коломієць О. Проза Докії Гуменної [проблемно-тематичні та жанрово-стильові особливості] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / О. В. Коломієць. – К., 2007. – 15 с.
11. Костецький І. Божественна лжа // Костецький І. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори ; вид. підгот. Марко Роберт Стех / Ігор Костецький : Критика. – К., 2005. – 525 с.
12. Костецький І. Український реалізм ХХ сторіччя / Ігор Костецький // МУР. – Реґенсбург, 1947. – Зб. III. – 63 с.
13. Копистянська Н., Приплюцька М. Питання часо-просторової термінології / Н. Копистянська, М. Приплюцька // Іноземна філологія. – 2003. – Вип. 114. – С. 273–277.
14. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко ; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. – вид. 2-е. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – 679 с.
15. Самчук У. Велика література // МУР. : Зб. I. – Мюнхен, Карльсфельд. – 110 с.
16. Соловій Ю. Відвідини «На горі» // Костецький І. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори / Ігор Костецький ; вид. підгот. Марко Роберт Стех. – К. : Критика, 2005. – 525 с.
17. Стех М. Р. Пошуки // Костецький І. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори / Ігор Костецький ; вид. підгот. Марко Роберт Стех. – К. : Критика, 2005. – 525 с.
18. Суліван А. Відчуваючи серцебиття мігранта / А. Суліван. – Львів : АРТОС, 2009. – 112 с.
19. Тейлор Ч. Джерела себе / Чарльз Тейлор ; пер. з англ. – К. : Дух і літера, 2005. – 696 с.
20. Трофимук М., Трофимук О. Латинсько-український словник / М. Трофимук, О. Трофимук. – Львів : ЛБА, 2001. – 702 с.
21. Фрейд З. Психология бессознательного : сборник произведений / З. Фрейд. – М. : Просвещение, 1990. – 441 с.
22. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії: проблема людини / Н. Хамітова, Л. Гармаш, С. Крилова. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.swetly.info/books/ist_fil.htm
23. Erikson E. H. Identity: Youth and Crisis New York / Erik H. Erikson : W.W. Norton & Co, 1968. – 336 p.
24. Ricoeur P. Narrative Identity. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ru.scribd.com/doc/32183375/Paul-Ricoeur-Narrative-Identity>

ОСОБЛИВОСТІ АКЦЕНТУВАННЯ ІМЕННИКІВ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ КІНЦЯ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

Анжеліка Зинякова

Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра української мови та лінгводидактики,
Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського (УКРАЇНА),
54030, м. Миколаїв, вул. Нікольська, 24, e-mail: anzhelika.zinjakova@mail.ru
UDC: 811. 161. 2

АБСТРАКТ

Zinjakova A. *The Peculiarities of Accent of Nouns in Poetry of Poets of the Ends of XVIII–XIX Centuries.*

Today accentology is the least developed part in Ukrainian linguistics. Scientific developments in this field are held in two main areas: the history of Ukrainian accent from laterpraslavic period to the present times and the history of Ukrainian literature emphasis.

For study of the problem of formation of Ukrainian literary emphasis it is important his research in poetry of writers of the end of XVIII–XIX centuries, which has not only theoretical but also considerable practical importance because it allows you to specify rules of emphasize words in modern Ukrainian literary language.

The purpose of this article is to find out the features of emphasizing of nouns in poetry „Holy Night” of Lesya Ukrainka in comparison with their emphasis in modern Ukrainian literary language.

Identified lexemes are distributed in three accent groups: with emphasis based, with an emphasis on flexion and moving accent. During the analysis of factual material we revealed that differences in emphasis of nouns in poetry and in accentological dictionaries were not recorded.

Therefore we can say that at the time of writing poetic work by Lesya Ukrainka accentological standards of Ukrainian language have been established.

Keywords: accent, emphasis, accentuation, accent type, accent group.

Зинякова А. А. *Особливості акцентування іменників у поетичній творчості письменників кінця XVIII–XIX століть*

На сьогодні акцентологія є найменш дослідженою ланкою в українському мовознавстві. Наукові розробки в цій галузі ведуться в двох основних напрямках: історія українського наголосу від пізньопраслов'янського періоду до нашого часу й історія українського літературного наголосу. Для вивчення проблеми становлення українського літературного наголосу актуальним є його дослідження в поетичних творах письменників кінця XVIII–XIX століть, яке має не тільки теоретичне, але й значне практичне значення, оскільки дозволяє уточнити норми наголошення слів у сучасній українській літературній мові.

Метою статті є з'ясувати особливості наголошування іменників у поезії „Свята ніч” Лесі Українки у зіставленні з їхнім акцентуванням у сучасній українській літературній мові.

Виявлені лексеми розподілено за трьома акцентними групами: з наголосом на основі, з наголосом на флексії та з рухомим наголосом. У ході аналізу фактичного матеріалу з'ясовано, що розбіжностей у наголошуванні іменників у поезії та акцентологічних словниках не зафіксовано. Тому можна говорити про те, що на час написання поетичного твору Лесею Українкою акцентуаційні норми української мови вже були усталеними.

Ключові слова: наголос, наголошення, акцентуація, акцентний тип, акцентна група.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

На сьогодні акцентологія є найменш дослідженою ланкою в українському мовознавстві. Наукові розробки в цій галузі ведуться в двох основних напрямках: історія українського наголосу від пізньопраслов'янського періоду до нашого часу й історія українського літературного наголосу. Якщо в першому аспекті дослідження історична акцентологія української мови досягла значних успіхів завдяки працям Л. Булаховського, З. Веселовської, І. Огієнка, В. Скляренка, В. Задорожного, В. Гальчук, І. Гальчука, К. Тішечкіної, С. Пономаренка, то здобутки в другому аспекті є нечисленними: увагу дослідників привертало наголошення в поемі „Енеїда” І. Котляревського (А. Зинякова, В. Желязкова) і деяких поетичних творах Т. Шевченка (Я. Рудницький, В. Винницький), Лесі Українки (В. Скляренко) та І. Франка (Я. Рудницький, В. Скляренко, В. Винницький). Отже, для вивчення проблеми становлення українського літературного наголосу актуальним є його дослідження в поетичних творах письменників кінця XVIII–XIX століть, яке має не тільки теоретичне, але й значне практичне значення, оскільки дозволяє уточнити норми наголошення слів у сучасній українській літературній мові.

Метою нашої статті є з'ясувати особливості наголошування іменників у поезії „Свята ніч” Лесі Українки [5, 178] у зіставленні з їхнім акцентуванням у сучасній українській літературній мові.

Для зіставлення акцентуації зафіксованих лексем у поезії та сучасній українській літературній мові буде використано такі словники: УЛВН – Українська літературна вимова і наголос: словник-довідник (К., 1973) [6]; СН – Погрібний М. І. Словник наголосів української літературної мови (К., 1959) [1]; якщо слово не фіксується сучасними словниками, то звертаємося до Словаря української мови Б. Грінченка (Словарь – Словарь української мови : в 4 т. – К., 1996–1997) [4].

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

Для віднесення іменника чоловічого роду до того чи іншого акцентного типу достатньо хоча б одного вживання його в однині (не рахуючи односкладової форми називного-знахідного відмінків однини) і одного – у множині. Для віднесення іменника жіночого роду на -а, -я до того чи іншого акцентного типу потрібно його вживання в ряді відмінкових форм (не беручи до уваги, зрозуміло, односкладової форми родового множини). При кореневому наголошенні слова (у називному однини) достатньо хоча б одного його вживання в однині (виняток становить форма знахідного однини, оскільки кореневу акцентуацію в знахідному відмінкові однини можуть мати й іменники з флективним наголосом, але якщо коренева акцентуація іменника не викликає сумніву, зокрема цей іменник в українській мові не трапляється з флективним наголосом, то береться до уваги і форма знахідного відмінка однини) і одного – у множині; при флективній акцентуації іменника (у називному відмінкові однини) необхідне його вживання в таких відмінкових формах: в однині у називному, родовому, давальному, орудному або місцевому (в одній із форм) і в знахідному відмінках; у множині – у називному або знахідному, у давальному або місцевому і в орудному відмінках. Для віднесення іменника жіночого роду з нульовою флексією до того чи іншого акцентного типу потрібно його вживання в такому ряді відмінкових форм (не беручи до уваги, зрозуміло, односкладових); в однині – у родовому або давальному і в місцевому, у множині – у називному або знахідному, у родовому, у давальному або місцевому і в орудному. Для віднесення іменника середнього роду на -о, -е до того чи іншого акцентного типу достатньо хоча б одного вживання його в однині і одного – у множині (не беручи до уваги, зрозуміло, односкладової форми родового множини).

Для виявлених нами іменників (*вічність, волосся, громадка, земля, зірка, зоря, корона, крапля, листя, ліс, мета, миля, море, небо, ніч, поле, пригода, проміння, простір, розмова, світло, святі* (субстантив), *тінь, хвиля*) не можна визначити жодного акцентного типу, бо вони вжиті з недостатньою кількістю форм. Тому такі лексеми можна розподілити за трьома акцентними групами: з наголосом на основі, з наголосом на флексії та з рухомим наголосом (принагідно вкажемо, що у поезії застосовано силабо-тонічну систему віршування – використано 3-х стопний анапест, а тому наголос кожного слова визначати неважко).

Наосновний наголос мають такі іменники: чоловічого роду – *ліс, простір*; жіночого – *вічність, громадка, корона, крапля, миля, ніч, пригода, розмова, тінь, хвиля*; середнього роду – *волосся, листя, небо, поле, проміння, світло*. З флективною акцентуацією зафіксовано такі лексеми: жіночого роду – *земля, зірка, мета*; середнього – *море*; *святі* (субстантив). Один іменник жіночого роду має рухомий наголос – *зоря*.

Іменники з наосновним наголосом:

ліс (наз. одн.) – *ліс* (УЛВН), *ліс* (СН), *ліс* (Словарь);

(*на*) *просто́рі* (місц. одн.) – *про́сто́рі* (УЛВН), *про́сто́рі* (СН), *просто́рі* (Словарь);

(*проти*) *ві́чності* (місц. одн.) – *ві́чності* (УЛВН), *ві́чності* (СН), *ві́чності* (Словарь);

грома́дкою (ор. одн.) – *грома́дкою* (Словарь);

(*у*) *коро́ну* (зн. одн.) – *коро́ну* (УЛВН), *коро́ну* (СН), *коро́ну* (Словарь);

(*в*) *кра́плі* (місц. одн.) – *кра́плі* (УЛВН), *кра́плі* (СН), *кра́плі* (Словарь);

миль (род. мн.) – *миль* (УЛВН), *миль* (СН), *миль* (Словарь);

ніч (наз. од.) – *ніч* (УЛВН), *ніч* (СН), *ніч* (Словарь);

(*у*) *приго́ді* (місц. одн.) – *приго́ді* (УЛВН), *приго́ді* (СН), *приго́ді* (Словарь);

розмо́ви (наз. мн.) – *розмо́ви* (УЛВН), *розмо́ви* (СН), *розмо́ви* (Словарь);

(*без*) *ті́нів* (род. мн.) – *ті́ней* (УЛВН), *ті́не́й* (СН), *ті́ней* (Словарь);

хвиль (род. мн.) – *хвиль* (УЛВН), *хвиль* (СН), *хвиль* (Словарь);

воло́сся (наз. одн.) – *воло́сся* (УЛВН), *воло́сся* (СН), *воло́сся* (Словарь);

(*у*) *ли́сті* (місц. одн.) – *ли́сті* (УЛВН), *ли́сті* (СН), *ли́сті* (Словарь);

не́бо (наз. одн.) – *не́бо* (УЛВН), *не́бо* (СН), *не́бо* (Словарь);

по́ле (наз. одн.) – *по́ле* (УЛВН), *по́ле* (СН), *по́ле* (Словарь);

(*без*) *про́міння* (зн. одн.) – *промі́ння* (УЛВН), *промі́ння* (СН), *промі́ння* (Словарь);

сві́тло (наз. одн.) – *сві́тло* (УЛВН), *сві́тло* (СН), *сві́тло* (Словарь).

Як бачимо, акцентуація наведених форм переважно більшої частини лексем, що вживаються у поезії, не відрізняється від сучасної літературної. Привертає увагу наголошення іменників *простір, тінь* і *проміння*.

Іменник *простір* у сучасній українській літературній мові має подвійне наосновне акцентування на першому та другому складах слова (*про́сторі* та *просто́рі*), а у поезії наголос припадає у місцевому відмінкові однини на другий склад іменника (*на... просто́рі*). Лексема *простір* належить до іменників з первісно короткісним префіксом **pro*. В. Скляренко вважає, що „слова такого типу зберігають (хоча б зрідка) первісне префіксальне наголошення. Воно виникло в іменниках праслов'янського походження, які з'явилися після скорочення довгих голосних, а також в іменниках пізнішого походження, що з'явилися до виникнення на ґрунті української мови тенденції до переміщення наголосу з префікса на корінь. ...первісно іменників з префіксальним наголошенням було значно більше, ніж збереглося в сучасній українській мові, але частина з них втратила префіксальну акцентуацію внаслідок дії на ґрунті української мови тенденції до переміщення наголосу з префікса на корінь” [2, 569].

Іменник *тінь* у сучасній українській літературній мові має подвійне наголошення – наосновне і флективне (*ті́ней* і *тіне́й*), а у поезії в родовому відмінкові множини – наосновне (*без ті́нів*). Ця лексема у пізньопраслов'янській мові належала до іменників ї-основ жіночого роду

(**tě'нь*) і мала рухому акцентну парадигму. У формах однини цей іменник зберігає в українській мові первісний кореневий наголос (*тінь, ті́ні, ті́ні, тінь, ті́нню, у ті́ні*) [1, 536]. Виникнення ж флективної акцентуації у формі множини (у першу чергу це стосується форм родового та орудного відмінків) В. Скляренко пояснює „впливом основ на ї жіночого роду з рухомим наголосом” [3, 123; 3, 124; 3, 129].

Слово *проміння* у знахідному відмінкові однини в сучасній українській літературній мові має наосновне акцентування на другому складі слова (*промі́ння*), а у поезії наголос припадає на перший склад (*без...про́міння*). Запозичений з польської мови іменник *промінь*, як стверджує В. Скляренко, належав на праслов'янському ґрунті до іменників п-основ чоловічого роду з рухомим наголосом (суфіксальна акцентуація, яка має місце у ряді українських говорів, зумовлена впливом збірної назви *промі́не*) [3, 181; 3, 184].

Використання варіантів *на ...просто́рі, без ті́нів, без ...про́міння* у поезії Лесі Українки пояснюється системою римування.

Іменники з флективним наголошуванням:

(*на*) *землі́* (місц. одн.) – *землі́* (УЛВН), *землі́* (СН), *землі́* (Словарь);

зірки́ (наз. мн.) – *зірки́* (УЛВН), *зірки́* (СН), *зірки́* (Словарь); (*між*) *зірка́ми* (ор. мн.) – *зірка́ми* (УЛВН), *зірка́ми* (СН), *зірка́ми* (Словарь);

(*без*) *мети́* (род. одн.) – *мети́* (УЛВН), *мети́* (СН), *мети́* (СН), *моря́* (зн. мн.) – *моря́* (УЛВН), *моря́* (СН), *моря́* (Словарь);

(*над*) *святи́ми* (ор. мн.) – *святи́ми* (УЛВН), *святи́ми* (СН), *святи́ми* (Словарь).

У поезії зафіксовано один іменник з рухомим наголосом – *зоря́*:

зоря́ (наз. одн.) – *зоря́* (УЛВН), *зоря́* (СН), *зоря́* (Словарь).

Як бачимо, розбіжностей у наголошуванні поданих лексем у поезії та словниках не зафіксовано. Тому можна говорити про те, що на час написання поетичного твору Лесею Українкою акцентуаційні норми української мови вже були усталеними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Погрібний М. І. Словник наголосів української літературної мови / М. І. Погрібний. – К. : Рад. школа, 1959. – 639 с.
2. Скляренко В. Г. Історія українського наголосу. Іменник / В. Г. Скляренко. – К. : Наукова думка, 2006. – 709 с.
3. Скляренко В. Г. Нариси з історичної акцентології української мови / В. Г. Скляренко. – К. : Наукова думка, 1983. – 239 с.
4. Словарь української мови : в 4 т. / укл. Б. Грінченко. – К. : Наукова думка, 1996–1997.
5. Українка Л. Твори : в 2 т. / Леся Українка. – К. : Дніпро, 1970. – Т. 2. – 255 с.
6. Українська літературна вимова і наголос: словник-довідник. – К. : Наукова думка, 1973. – 724 с.

ПРАМОВНІ ЕКСКЛЮЗИВИ В УКРАЇНСЬКІЙ РЕГІОНАЛЬНІЙ ЛЕКСИКОГРАФІЇ

Ірина Нечитайло

Доктор філологічних наук, доцент, кафедра російської та української мов, факультет слов'янської філології, Київський національний лінгвістичний університет, 03680, Київ-150, вул. Предславинська, 5 /17, кімн. 907,
e-mail: vnech@i.com.ua
UDC: 81-115'44'37:811.16'282

ABSTRACT

Principles of representation and interpretation of locally limited reflexes of proto-language in dialectal dictionaries of Ukrainian are expounded in this article. This approach allows to reflect evolution in the study of Proto-Slavic dialectisms and also in possibilities of reconstruction of lexical composition of Proto-Slavic language and its dialectal division.

Key words: Proto-Slavic dialecticism, Slavic proto-language, Ukrainian dialects, dialectal lexicography, etymology.

В даній статті викладено принципи репрезентації та інтерпретації українськими діалектними словарями локально обмежених рефлексів праязыка. Даний підхід дозволяє відобразити еволюцію в изученні праславянських діалектизмів, а також в можливостях реконструкції лексического складу праславянського язика и его діалектного членення.

Ключевые слова: праславянський діалектизм, славянських праязык, українські діалекти, діалектна лексикографія, етимологія.

У статті викладено принципи репрезентації й інтерпретації діалектними словниками української мови локально обмежених рефлексів прамови. Такий підхід дозволяє відобразити еволюцію у вивченні праслов'янських діалектизмів, а також у можливостях реконструкції лексичного складу праслов'янської мови та її діалектного членування.

Ключові слова: праслов'янський діалектизм, слов'янська прамова, українські діалекти, діалектна лексикографія, етимологія.

Численні спроби відтворення різних етапів розвитку праслов'янської мови свідчать про те, що лише архаїчні або вузьколокальні явища всіх рівнів слов'янських мов, що аналізуються, є найбільш наближеними до реальної картини діалектного розмежування та взаємодії в епоху праслов'янських міграцій, перерозподілу племен і утворення міжплемінних об'єднань. До таких архаїзмів відносять праслов'янські діалектизми (ПД) – мовні явища, що мають споріднені крапчасті відповідники в сучасних слов'янських діалектах. Отже, підвищення інтересу етимологів до діалектологічної проблематики є однією з основних змін, що торкнулися за останні кілька десятиліть методичної бази славістики. Це втілюється у двох взаємопов'язаних аспектах етимологічних досліджень: увазі до діалектної лексики слов'янських мов і верифікації реконструкційних рішень міркуваннями лінгвогеографічного характеру. Тому в славістиці сформувався напрямок – праслов'янська діалектологія (О. М. Трубочов, Ж. Ж. Варбот, Т. І. Вендіна, Л. В. Куркіна, В. А. Меркулова, О. С. Мельничук, Р. В. Болдирєв та ін.) [11; 27].

Мета даного дослідження – дослідити характер відображення в діалектологічних словниках присутніх у діалектних зонах української мови рефлексів прамови, що залишили незмінними свої фонетичні, морфологічні і семантичні характеристики, – ПД. Особливістю етимологічних лексикографічних досліджень ПД є відсутність монографічних праць,

які сконцентрували б у своєму змісті лише такі рідкісні рефлекси як предмет історико-семантичного дослідження. Серед словників цього виду зустрічаються в основному такі, що подають відображення лексики праслов'янських діалектів у контексті етимологічних досліджень слов'янських мов.

Говорячи про суттєві риси досвіду попередньої розробки названої теми, варто представити її як певну еволюцію. За переконанням О.М. Трубачова, зміна етапів дослідження праслов'янської діалектної лексики в сучасних слов'янських мовах піддається осмисленню у зв'язку з загальним ходом розвитку слов'янської етимології, зокрема етимологічних словників [28, с. 20–23].

Спільною рисою сучасних етимологічних словників є відображення праслов'янської діалектної лексики як фрагмента лексичної системи певної слов'янської мови. На жаль, більшістю авторів не передбачено з'ясування закономірностей формування і реалізації слів даної мікросистеми на територіях слов'янських мов. Тобто, здійснивши етимологічний аналіз семантики тієї чи іншої архаїчної лексеми обмеженого вживання, автори деяких словників не вважають потрібним визначити даний феномен, відмітивши його відповідними знаками. Ця обставина не дозволяє зобразити ступеневий хід розвитку формування діалектної лексики, співвідносно з праслов'янськими основами, здійснити її зіставний аналіз із відповідниками в усіх слов'янських мовах.

Значна частина етимологічних досліджень ПД характеризується своєю «розпорошеністю», оскільки зосереджена не у спеціальних словниках, а представлена в етимологічних словниках як окремих мов, так і слов'янських мов у цілому. Це означає, що даний сегмент архаїчної лексики, розглянутий в етимологічних словниках слов'янських мов, досліджувався на тих же засадах, що й інші групи слів у кожному з наявних на сьогодні словників.

Словники, що готуються у Москві (Етимологічний словник слов'янських мов. Праслов'янський лексичний фонд – ЭССЯ) та Кракові (Słownik prasłowiański), а також Słownik etymologiczny języka polskiego Ф. Славського, Etimoloski slovar slovenskega jezika Ф. Безлая, Etymologický slovník jazyka českého a slovenského В. Махека спираються на досить широке, а часом і вичерпне коло джерел, тому у матеріалі встановлених ними відповідностей закладено інформацію про діалектні зв'язки давнього пласта лексики. У цих словниках, зорієнтованих на виявлення ізоглосних зв'язків, спеціально виділяються локальні явища, лексичні діалектизми праслов'янської давнини, обмежені у своєму розповсюдженні одним діалектом або групою діалектів. Тим самим запроваджуються до практики наукових досліджень абсолютно нові факти, що конкретизують і поглиблюють наші уявлення про ареальні зв'язки, які характеризували праслов'янський мовний простір [11, с. 28].

Досить широко подано діалектний матеріал в ЭССЯ за орудою О.М. Трубачова. На думку самого автора словника, його завданням було піти далі у вивченні давнього (праслов'янського) лексичного фонду слов'янських мов і дати відповідь на питання, як названий праслов'янський фонд об'єднує, а також як він роз'єднує слов'янські мови з їх історичним членуванням на три групи [28, с. 8–9]. Найвизначніше місце тут займає матеріал, почерпнутий зі словників східнослов'янських мов, починаючи з давньоруської. Однак авторами нехтуються страукраїнські джерела, а велика частина з наведених корелятивів, визначена як "російські", за місцем написання і датування рукописів насправді містять не лише різнодіалектні, але і староукраїнські локалізми. Відомості з історичних словників також не завжди є надійними [10, с. 109]. Так, згідно з ЭССЯ, поширення іменника праслов. *lěčьсь має відповідники у давньоруськ. *лѣчьць* "лікар" (Изб. 1076 р.; Устав Ярослава по рукопису XIV ст.; Збірник Чудова Монастиря, к. XIV ст.; Києво-Печерський патерик, 1406 р.), та в укр. застарілому *лічѣць*, *лічця* "лікар" [30 XIV, с. 178; 26 IV, с. 533], однак локалізація ПД залишилася поза статтею. Або іменник праслов. *mьга від дієслова праслов. *mьгѣти "мріти", яке позначає "те, що мріє, мерехтить, мигає", відбилосся в українських діалектах як укр. діал. *мра* "примара, видіння" з неконкретною позначкою "західне" [30 XXI, с. 128–129; 9 III, с. 527].

Серед розглянутих нами лексикографічних джерел дослідження праслов'янської діалектної лексики особливе місце займає «Етимологічний словник української мови» у 7 томах, і це зумовлено специфікою репрезентації в ньому етимологічної та топонімічної інформації. Зокрема, ПД тут наводяться з поданням паралелей різних

слов'янських мов та з обов'язковим зазначенням праслов'янського кореня. Переважно більшість праслов'янізмів подано із вказівкою на їхнє індоєвропейське джерело. Однак далеко не кожна українська лексема має чіткого пояснення своєї локальної належності. Ілюстрацією можуть бути континуанти праслов. *lotagь, яке представлено в українській мові як ПД діал. *лотарь* "росл. калюжниця" (західн.), а також праслов. *тъг'а, відбите в укр. діал. *мря* "мряка; туман; імла; дрібний дощ" (західн.) [9 III, с. 199, 528].

Складання уточненої картини розподілу прамовних відповідників на території України примушує звертатися до ряду історичних словників (Словника староукраїнської мови XIV–XV ст., Матеріалів до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст. Є.К. Тимченка, а також Малоруско-німецького словаря, укладеного Є. Желехівським, і Словаря української мови Б.Д. Грінченка), адже наведені в них документальні посилання на джерела містять важливу лінгвогеографічну інформацію. Скажімо, праслов'янський дериват *bъgadьna показано в українській мові як *бгальня* "дві вбиті в землю колоди для вигинання полозів" з розташуванням на Сумщині [6 I, с. 35], а похідне з суфіксом *-ьje* від дієслова праслов. *mazati "мазати" – праслов. *mazьje, що належить до назв засобів ("те, чим мажуть"), відповідає укр. *маззя* "мазь" (Константиноградський повіт Харківської обл.) [30 XVIII, с. 34–35; 6 II, с. 397]. Рефлекс праслов. *къгтіха / *къгтіга зафіксовано в укр. *корміга* "ярмо" (рідк.), "на-сильницьке панування, неволя; влада" (канів.) [6 II, с. 285], праслов. *metaьn'a – укр. *метальня* "клин у млиновому валу для підняття товчачика, який падає у ступу" (Лебедин., сумськ.) [6 II, с. 420]. Для праслов. *ьроть, успадкованого українською мовою як *лопіт* "гуркіт, шум, лайка; стукіт", на жаль, розміщення не вказано [6 II, с. 377; 16 I, с. 413].

Важливий діалектний матеріал знаходимо в обласних та регіональних словниках. Це передусім лексикографічні праці на основі лексики Полісся П.С. Лисенка, Л.С. Паламарчука, М.І. Толстого, Г.Л. Аркушина, в яких можна знайти суто українські континуанти ПД, наприклад, праслов. *mętica – укр. діал. *м'ятица, мняльниця* (с. Калинівка Поліського р-ну Київської обл.) "дрібна солома, побита при молотінні" (поліськ., київ.) [30 XIX, с. 19; 15, с. 127–128].

Концентрацію ПД на заході України відбивають словники гуцульських, буковинських, бойківських говірок, завдяки чому вказані регіони теж можна кваліфікувати як зони архаїки. Вони дають можливість встановити місцезнаходження відповідників ПД *lotoka, який проекувався в українську мову як *лотока* "настирна, надокучлива людина" (буков.) [17 (5), с. 36; 23, с. 265], праслов. *ba(d)la – в укр. діал. *бала* "ворожбит" [30 I, с. 144; 19 I, с. 41], праслов. *къlbica, яке зафіксувалося в українській мові як укр. діал. *кѡвбиця* "колода для рубання дров; колода під ковадло; згорток біленого полотна", *кѡвбиця* "піч і передній отвір печі" (західн.); "чурбак, на якому рубають дрова" (гуцул. – закарп.); сюди ж, можливо, *кѡбїця*, жін. р. заст. "міцна нога старовинного ліжка" (буков., русин.) [30 XIII, с. 180–181; 19, с. 735; 23, с. 213; 1, с. 51].

Розширюють наше уявлення про ПД також ономастичні словники, що виявили тісний зв'язок ряду топонімів, гідронімів, оронімів, антропонімів зі слов'янськими праосновами, наприклад, праслов. *тъльсь, парадигматичний варіант до праслов. *тъльса, знайшов продовження в українському гідронімі басейну Дніпра *Мблча* [30 XXI, с. 99; 24, с. 374], праслов. *lo↔govьka – в укр. *Лугівка*, водній назві басейну Прип'яті [24, с. 329].

Картографування даних про ПД зі словників засвідчує, що зонами поширення вказаних діалектизмів праслов'янського віку є середньо- та західнополіські діалекти української мови, а також говори південно-західних діалектів переважно буковинської та закарпатської зон, окремі пасма сягають Житомирської, Полтавської та Київської областей.

Проблеми праслов'янської лексичної реконструкції та етимології з очевидністю стали більш тісно пов'язаними з лінгвістичною географією (точніше, географією праслов'янських слів) і проблемою діалектного членування праслов'янської мови. Останнім часом у зв'язку з розвитком слов'янської лексикографії враховуються дані лексичного складу праслов'янської діалектної системи, які свідчать, що відновлені для праслов'янської мови території поширення окремих слів мають більш складну

конфігурацію. У зв'язку з цим важливого значення набуває детальне вивчення розподілу прамовних рефлексів у кожній зі слов'янських мов та ізоглос, які об'єднують давні діалектизми слов'янського та слов'янсько-інослов'янського поширення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алмашій М. Русинсько-українсько-російський словник (біля 7000 слів) / Михайло Алмашій, Поп Д., Дмитрій (Сидор) (отець). – Ужгород : В. Падяк, 2001. – 153 с.
2. Аркушин Г. Л. Словник західнополіських говірок: у 2-х т / Григорій Львович Аркушин. – Луцьк : РВВ "Вежа" Волинського держ. ун-ту ім. Л. Українки, 2000.
3. Атлас української мови: в 3-х т. / Т. В. Назарова, Н. П. Прилипка, Л. М. Григорчук, Т. Ф. Жилко, Я. В. Закревська, І. О. Варченко, А. М. Залеський, Н. Й. Марчук, І. Г. Матвіяс. – К. : Наук. думка – Т. 1, 1984, Т. 2., 1988, Т. 3, 2001.
4. Български етимологичен речник / Съст. В.И. Георгиев, И. Заимов, Ст. Илчев. – Т. 1–6. – София : БАН, 1971–2002.
5. Верхратський І. Говір батюків / Іван Григорович Верхратський. – Львів, 1913. – 307 с.
6. Грінченко Б. Д. Словарь української мови: У 4 т. / Борис Дмитрович Грінченко. – К., 1907–1909 (перевид. фотоспособом. – К., 1958).
7. Гуцульські говірки: Короткий словник / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України; уклад. Г. Гузар та ін.; відп. ред. Я. Закревська. – Львів, 1997. – 230 с.
8. Данилюк О. К. Словник народних географічних термінів Волині / Оксана Климівна Данилюк. – Луцьк : Надстир'я, 1977. – 103 с.
9. Етимологічний словник української мови: в 7 т. / За ред. О.С.Мельничука. – К. : Наук. думка, 1982–2012.
10. Крысько В.Б. Маргиналии к "Этимологическому словарю славянских языков" (вып. 34–38) / Вадим Борисович Крысько // Вопр. языкознания. – 2014. – № 1. – С. 101–119.
11. Куркина Л.В. Диалектная структура праславянского языка по данным южнославянской лексики / Л.В. Куркина. – Люблина, 1992. – 260 с.
12. Лексика Полесья. Материалы для полесского диалектного словаря / АН СССР, Ин-т славяноведения / отв. ред. Н. И. Толстой. – М. : Наука, 1968. – 476 с.
13. Лисенко П. С. Словник специфічної лексики правобережної Черкащини / Панас Силевич Лисенко // Лексикографічний бюлетень. – К., 1958. – Вип. VI. – С. 5–24.
14. Лисенко П. С. Словник діалектної лексики Середнього і Східного Полісся / П.С. Лисенко. – К.: вид-во АН УРСР, 1961. – 72 с.
15. Лисенко П. С. Словник поліських говорів / П.С. Лисенко / [відп. ред. Т. К. Черторизька]: АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – К. : Наук. думка, 1974. – 259 с.
16. Малорусско-німецкий словарь: у 2 т. / уложили: Євгений Желеховский та Софрон Недільский. – Львів, 1886. – VIII + 1118 + 10 с.
17. Матеріали до словника буковинських говірок / редкол.: Карпенко Ю.О., Лук'янюк К.М. та ін. – Вип. 1, 2, 3, 5, 6. – Чернівці : ЧДУ, 1971–1979.
18. Никончук М.В. Лексичний атлас Правобережного Полісся / Микола Васильович Никончук. – К. ; Житомир, 1994. – 200 карт з індексами.
19. Онишкевич М.Й. Словник бойківських говірок: у 2-х ч. / Михайло Йосипович Онишкевич / редкол.: Гнатюк Г.М., Гриценко П.Ю., Матвіяс І.Г. (відп. ред.) та ін. – К. : Наук. думка, 1984.
20. Паламарчук Л.С. Словник специфічної лексики говірки с. Мусіївки (Вчорайшенського р-ну Житомирської області) / Леонід Сидорович Паламарчук // Лексикографічний бюлетень. – Вип. VI, 1958. – С. 22–36.
21. Піпаш Ю.О. Матеріали до словника гуцульських говірок. Косівська Поляна і Росішка Рахівського району Закарпатської області [Текст] : словарь / Юрій Олексійович Піпаш, Борис Кирилович Галас. – Ужгород, 2005. – 266 с. + Тексти : с. 245–261. – Бібліогр.: с. 262–264.

22. Сизько А.Т. Словник діалектної лексики говірок сіл південно-східної Полтавщини / [авт.-уклад. Андрій Тимофійович Сизько]. – Дніпропетровськ : Дніпропетровський держ. ун-т, 1990. – 100 с.
23. Словник буковинських говірок / за заг. ред. Н.В. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 2005. – 688 с.
24. Словник гідронімів України / ред. кол. А.П. Непокупний, О.С. Стрижак, К.К. Цілуйко. – К. : Наук. думка, 1979. – 780 с.
25. Словник староукраїнської мови XIV–XV ст.: у 2 т. / укл.: Д.Г. Гринчишин, У.Я. Єдлінська та ін. – К. : Наук. думка, 1977–1978.
26. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР, Ін-т мовознавства / за ред. І.К. Білодіда. – К.: Наук. думка, 1970–1980.
27. Тимченко Є.К. Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст.: У 2-х кн. / НАН України, Українська Вільна Акад. наук США; Підгот. В.В. Німчук, Г.І. Лиса. – К.; Нью-Йорк, 2002–2003.
28. Трубачев О.Н. Регионализмы русской лексики на фоне учения о праславянском лексическом диалектизме / О.Н. Трубачев // Русская региональная лексика XI–XVII вв. – М., 1987. – С. 17–28.
29. Тупиков Н.М. Словарь древнерусских личных собственных имен / Николай Михайлович Тупиков. – СПб. : Тип. И.Н. Скороходова, 1903. – 863 с.
30. Етимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд / Под. ред. О.Н. Трубачева. – Вып. I–XXXVII. – М. : ИРЯ РАН, 1974–2012.
31. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы / рэд. Г. А. Цыхун / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі. – Т. 1–11. – Мінск : Акадэмія навук БССР, 1978–2006.
32. Bezlaj F. Etimoloski slovar slovenskega jezika / France Bezlaj. – Ljubljana : Slov. Akad. Znanosti in Umetnosti. Inštitut za slovenski jezik. – Kn. I–IV. – 1976–2005.
33. Machek V. Etymologický slovník jazyka českého a slovenského / Václav Machek. – Praha: ČSAV, 1957. – 627 s.
34. Sławski Fr. Słownik etymologiczny języka polskiego / Franciszek Sławski. – Т. 1–5. – Kraków : TMJP, 1952–1982.

ПРОВІНЦІЯ ЯК МЕНТАЛЬНО-ГЕОГРАФІЧНИЙ І ДУХОВНИЙ ФЕНОМЕН У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ДЖ.ОСТЕН ТА ДЖ. ЕЛІОТ

Яна Кравченко

Кандидат філологічних наук, доцент
кафедра німецької філології і перекладу,
Запорізький національний університет (УКРАЇНА)
69002, м. Запоріжжя, вул. Жуковського, 66, e-mail: yana_kr@yahoo.com
UDC: 821.111 – 3.091

ABSTRACT

Kravchenko Yana. Province as a mentally geographical and moral phenomenon in the literary world of J.Austen and G. Eliot.

In the article the value descriptions of the space of English province are defined in the novels of J.Austen and G.Eliot. Research of space of province as the mentally geographical and moral phenomenon allows to select the types of values (idyllic, heroic, romantic) and different variants of their correlation (elevated, tragic, comic), and also to make conclusion about the meaning of acciological transformations in the artistic world of authoresses. The province space in the novels by J. Austen and G. Eliot reflects the historical stage of literary values evolution in the national literature and helps to reveal an individually author's axiological dominant idea. In J. Austen's works the essence of conflicts is concentrated in the ethics of family relationships. The representation of the province in her literary world allows portraying idyllic values in elated and comical correlation. As the plot develops, the idyllacy turns into comicality or romanticism. These transformations are aimed at establishing J. Austen's principal measure of values – nature and naturality. But in G. Eliot's works the conflict acquires socially critical colouring. The imaginary idyllacy is disproved by the tragic reality of people's existence, with an individual being a measure of values.

Key words: acciological sphere, value and meaning opposition, chronotop, mental and geographical space, spiritual space, idyllicness, heroism, comicalness.

В статті встановлюються ціннісні характеристики простору англійської провінції в романах Дж. Остен та Дж. Еліот. Дослідження простору провінції як ментально-географічного і духовного феномену дозволяє окреслити типи цінностей (ідилічні, героїчні, романтичні) та варіанти їх співвідношення (піднесений, трагічний, комічний), а також дійти висновку стосовно значення аксіологічних трансформацій в художньому світі обох письменниць. Простір провінції в романах Дж. Остен та Дж. Еліот відбиває історичний етап еволюції художніх цінностей національної літератури і сприяє вираженню індивідуально-авторської аксіологічної домінанти. В творах Дж. Остен сутність конфлікту зосереджена в етиці родинних стосунків. Зображення провінції в її художньому світі сприяє репрезентації ідилічних цінностей у піднесеному і комічному співвідношенні. Ідилічність в процесі розгортання сюжету обертається на комічність або романтичність. Ці трансформації мають на меті утвердження провідного ціннісного мірила Дж. Остен – природи і природності. Натомість у творах Дж. Еліот конфлікт набуває соціально-критичного забарвлення. Уявна ідилічність спростовується трагізмом людського існування, а в якості ціннісного мірила стверджується особистість.

Ключові слова: аксіосфера, ціннісно-смилова опозиція, хронотоп, ментально-географічний простір, духовний простір, ідилічність, героїзм, комізм.

Англійські письменниці Джейн Остен (1775-1817) і Джордж Еліот (1818-1880) репрезентують різні етапи розвитку класичного реалізму XIX ст. Естетика першої засвідчує перехід від канонів Просвітництва до реалістичних принципів зображення, творча спадщина другої поєднує соціально-критичний роман 1830-1860-х рр. з психологічною прозою межі

XIX-XX ст. За усієї протилежності світоглядних настанов та етико-естетичних принципів творчість Дж. Остен та Дж. Еліот має риси спадкоємності, що уможливило порівняльний аналіз аспектів поетики англійських письменниць. Одним з таких аспектів є специфіка відтворення простору та його аксіологічне значення. Адже дана складова художнього світу визначає соціально-психологічні характеристики персонажів, передає національну, соціальну та історичну специфіку реальності в романах Дж. Остен та Дж. Еліот.

Питання семантики художнього простору належить до найактуальніших у сучасних літературознавчих дискусіях. Основоположним у його розробці є поняття «хронотоп», введене до літературознавчого обігу М.М. Бахтіним [1]. Простір і час в теорії вченого мисляться як взаємопов'язані координати єдиного континууму, семантично залежні від пов'язаної із ними реальності. Хронотоп завжди має ціннісний орієнтир, причому його аксіологічна спрямованість визначається функцією вираження художніх смислів. На думку М.М. Бахтіна, простір і час «ущільнюються» навколо центра естетичної дійсності – людини і набувають «ціннісного значення», тобто «естетизуються» [1, с. 10].

Не втрачає актуальності і теорія хронотопу Ю.М. Лотмана. На думку вченого, в художньому тексті здійснюється моделювання простору, при цьому «структура простору тексту стає моделлю структури простору всесвіту» [5, с. 321]. Мова просторових відносин сприймається як один із засобів осмислення дійсності. Таким чином, простір у творі слід розглядати не лише в якості структурного елемента, але і як його змістовний компонент, тобто «простір в художній літературі - це значення» [5, с. 322].

Слід зазначити, що в більшості досліджень категорія простору вивчається в нерозривному зв'язку із категорією часу. Більше того, провідною складовою вважається саме час. Однак в художньому тексті категорії простору і часу мають суб'єктивний характер, тобто відносини між ними можуть бути різними. В даній роботі ми керуємося плідною на сьогодні літературознавчою концепцією просторової форми, яка полягає в утвердженні такого способу існування художньої структури, при якому смислова єдність розкривається не в хронологічному, а в просторовому вимірі. Художній простір при цьому розглядається не лише як категорія тексту, а і як метод його аналізу.

Метою даної статті є встановлення ціннісних характеристик простору провінції в найвідоміших романах Дж. Остен «Почуття і чутливість», «Гордість і упередження», «Нортенгерське абатство», «Менсфілд-парк» та Дж. Еліот «Млин на Флоссі», «Мідлмарч».

В процесі інтерпретації обраного художнього феномена важливо враховувати, що провінція як простір індивідуального існування суттєво вплинула на формування особистісної аксіосфери обох англійських письменниць. Адже вони народилися і зростали у сільській місцевості: Мері Енн Еванс (Джордж Еліот) на фермі Арбері, графство Ворвік, Джейн Остен в приході Стіветон в Хемпшері. Згодом, після тридцяти років, Дж. Еліот оселилася у Лондоні, що дозволило їй суттєво розширити життєвий, громадський і філософський досвід. Дж. Остен, натомість, все життя майже не виїздила за межі невеликих містечок Бат та Саутхемптон. На цьому факті її біографії незмінно наголошують дослідники, намагаючись пояснити унікальну відгородженість художнього світу романів Остен від гострих соціальних конфліктів доби. Так, Дж. Честертон зазначає: «Остен писала яку-небудь історію, замкнувши домашнім колом, немов вела щоденникові записи між приготуванням пирогів і пудингів, навіть не спромігшись виглянути у вікно і помітити Велику французьку революцію» [7, с. 87]. Дж. Еліот, навпаки, в своїх творах демонструє пильну увагу до найактуальніших філософських, суспільно-політичних, культурних конфліктів своєї доби, проте так само не виводить своїх героїв за межі провінційного середовища.

Отже, обидві особистості формувалися в особливому просторі духовного життя, що має власні просторові і часові ознаки, культурні традиції і формує певний провінційний тип ментальності. Це дає підстави розглядати простір провінції, відтворений в художньому світі Дж. Остен та Дж. Еліот, як ментально-географічний і духовний феномен.

Ментально-географічний простір досліджується як художня модель світу, побудована на основі реального географічного простору, що сприймається за допомогою сталих просторово-географічних уявлень і образів, які притаманні національній культурі.

Слід зазначити, що за усієї багатоаспектності прочитання творчої спадщини Дж. Остен, семантика художнього простору в її творчості залишається поза увагою дослідників. Це пояснюється точкою зору, згідно з якою її романи не володіють простором і «як явище перехідне від століття XVIII до століття XIX, ... виявляють тенденцію до висвітлення

не так руху героя в просторі і часі, скільки інтерес до його характеру, взаємин із оточуючими, до фіксації настроїв і почуттів» [4, с. 666].

У даній статті ми виходимо із протилежної оцінки, розглядаючи Дж.Остен як письменницю, яка володіє «почуттям простору», здатністю, висловлюючи індивідуальне бачення світу, моделювати «другу реальність» за допомогою просторових характеристик. Категорія простору у Дж. Остен відрізняється новаторським розумінням. Письменниця майстерно володіє описом різних форм просторово-часового буття своїх героїв. Просторові межі її творів носять соціальний або природний характер, поділяються на «своє» (освоєне, знайоме) і «чуже» (далеке, вороже).

В основі ментально-географічного простору романів Дж. Остен та Дж. Еліот лежить ідея дихотомічного світу, побудованого на опозиції центр / периферія, де центр – провінційний мікросвіт (власний дім, маєток), а периферія – увесь інший світ (столиця, будь-яке велике місто). Така організація художнього простору засвідчує наявність ознак ідилічності. В ідилії, як відзначає М.М. Бахтін, «...присутня органічна приєднаність подій життя до місця – рідних гір, полів, будинку, річки, лісу. Ідилічне життя невіддільне від конкретного простору, де жили попередні покоління, житимуть наступні» [2, с. 158]. Однією з найважливіших ознак ідилічного простору є його закритість, відгородженість від зовнішнього світу. В романах Остен і Еліот ця ознака виявляється різною мірою. Так, для романів Дж. Остен характерна значна подієва обмеженість. Як влучно зазначає В. Вулф: «Світ її романів зовні абсолютно невиразний. Ось великий будинок, ось маленький; гості до чаю, гості до обіду, іноді ще пікнік; життя, *обмежене* корисними знайомствами і достатніми прибутками... А пороки, пригоди і пристрасті *залишаються осторонь*» [3, с. 512].

Проте слід зазначити, що провінційне середовище Остен не є абсолютно ізольованим. Цей простір відкритий для зовнішнього впливу, особливо столичного. В кожному з романів представлена смислова опозиція «провінція / столиця». На сюжетному рівні вона реалізується в конкретних ситуаціях: з Лондону до Незерфілду прибувають брат і сестри Бінглі та містер Дарсі («Гордість і упередження»); провінційний спокій родини Дешвуд порушує поява Віллобі («Почуття і чутливість»); брат і сестра Крофорд з'являються по сусідству з маєтком Бертрамів («Менсфілд-парк»). Героїні Остен при цьому мають протистояти згубному впливу міського героя, завдання якого – спокушати і випробовувати твердість їхніх моральних переконань. Так зображуються відносини Маріани Дешвуд і Віллобі («Почуття і чутливість»); Елізабет Беннет, Дарсі і Вікхем, Джейн Беннет, Чарлз Бінглі і сестер Бінглі («Гордість і упередження»); Кетрін Морланд, Джона і Ізабелли Торп («Нортенгерське абатство»); Фанні Прайс, Мері і Генрі Крофордів («Менсфілд-парк»).

Лондон як друга складова вказаної просторової опозиції не є омріяним простором щастя, а скоріше місцем важких моральних випробувань. У Лондоні відбуваються вирішальні події у розвитку основної і додаткових сюжетних ліній романів Дж. Остен: Маріана Дешвуд переживає остаточний крах своїх надій стосовно кохання Віллобі, полковник Брендон в розлугі з Маріаною упевнюється в своїх почуттях до неї («Почуття і чутливість»); Джейн Беннет усвідомлює справжнє ставлення сестер Бінглі, Лідія Беннет підступно зраджує чесне ім'я своєї родини і тікає з Вікхемом, Чарлз Бінглі має протистояти намаганням своїх сестер одружити його з Джорджіаною Дарсі («Гордість і упередження»); Марія Бертрам-Рашуот зраджує чоловіка з Генрі Крофордом, Джулія Бертрам тікає з Йетсом («Менсфілд-парк»).

Зауважимо, що жодна з головних героїнь романів Дж. Остен не знаходить у місті любові і розуміння, а після омріяного заміжжя вони незмінно залишаються в провінції. Авторська позиція щодо ціннісного значення опозиції «провінція / столиця» узагальнюється в роздумах героїні «Менсфілд-парку» Фанні Прайс: «Совсем не так, как на *сельском просторе* светит в *городе* солнце. Здесь его сила лишь в слепящем блеске, в *беспощадном, мучительном* слепящем блеске, который только на то и годится, чтоб *обнажать пятна и грязь*, которые иначе спокойно бы почивали. В *городе* солнце не приносит ни *бодрости*, ни *здоровья*» [6, с. 619]. Штучна організація столиці з її агресивною експансією в природну сферу позбавляє місто людського виміру. Штучність міста передається і людям, перетворюючи їхнє життя на суцільне лицемірство.

Іншою суттєвою ознакою ментально-географічного простору провінції, відтвореного Дж. Остен, є динамізм, що досягається активними переміщеннями героїв всередині цього топосу. Наприклад, переїзд родини Дешвуд з Сасекса до Девонширу («Почуття і чутли-

вість»); поїздка Елізабет Беннет до Кенту, поїздка Елізабет і Гардінерів до помістя Пемберлі у Дербіширі, поїздка Лідії Беннет до Брайтону («Гордість і упередження»); мандрівка Кетрін Морланд з рідного Фулертону до Бата, а згодом до Нортенгеру («Нортенгерське абатство»), переїзд Фанні Прайс з Хантінгтона до Нортгемптоншира, її поїздка до Портсмута і повернення до Менсфілд-парку («Менсфілд-парк») та ін. Розмикаючи простір провінції, Дж. Остен долає враження ізольованості і актуалізує ціннісно-смилові категорії: ізольованість / широта, відкритість / закритість, свій / чужий, рідний / нерідний, дружній / ворожий. Адже для героїв Остен провінція – це передусім батьківський дім, який традиційно наділений конкретними ціннісними асоціаціями – сімейний затишок, захист від ворожості зовнішнього світу, можливість безпечного існування, надійний притулок, розуміння, любов близьких та ін. Образ Дому семантично багатозначний і здатен породжувати велику кількість додаткових смислів, які розкриваються через опозиції свого / чужого, далекого / близького.

Топос рідної домівки пов'язаний із сприйняттям героями природи свого краю. Зазначимо, що близькість до природи, емоційне переживання різних її станів є ще однією ознакою ідилії, що актуалізує комплекс виключно позитивних ціннісних категорій. Пейзажні образи в романах Остен є поліфункціональними і полісемантичними. Перш за все, пейзаж є засобом психологізму, коли картини природи розкривають внутрішній стан персонажа. Наприклад, при прощанні Маріани Дешвуд з місцем свого дитинства Норлендом («Почуття і чутливість»), при зустрічі Елізабет і Дарсі у маєтку Пемберлі («Гордість і упередження»), при відтворенні переживань Фанні Прайс в алеї міс Грант («Менсфілд-парк»). Окрім того, пейзаж дозволяє Остен проникати в характер героя, коли пейзажні картини показані його очима. Наприклад, забарвлені сентиментальною патетикою монологи Маріани Дешвуд при прощанні з рідними краєвидами засвідчують її гіперболізовану чутливість, роздуми Фанні Прайс в алеї міс Грант свідчать про її розсудливість, духовну чистоту, смирення.

Отже, ціннісно-смилове наповнення опозиції «провінція / столиця» пов'язане з такими просторовими параметрами, як відкритість (закритість), захищеність (незахищеність), близькість до природи (віддаленість від природи), окультуреність (дикість), організованість (хаотичність). Ці параметри тісно пов'язані з ціннісними орієнтирами: культом Дому і родини, традиційністю способу життя, теплом домашнього вогнища, відчуттям безпеки, прагненням до стабільності та консерватизмом – тим, що вважається провідними категоріями англійської ментальності.

В творах Дж. Еліот ментально-географічний простір провінції конструюється складніше і виражає інший аксіологічний смисл. Адже зображення простору підпорядковується вираженню іншої концепції героя. Романи Еліот – романи про складний процес самоідентифікації людини, про пошук і боротьбу за власне покликання. Це не окрема ситуація морального прозріння, як в творах Остен, а особистісний досвід, вписаний в широкий загальний рух життя.

Зовнішньо топос провінції в романах Еліот, так само як і в творах її попередниці, набуває виражених ідилічних ознак. Акцентується єдність місця і життєвих подій героїв. В романі «Млин на Флоссі» найбільш виразної емоційно-вольової тональності набуває Дорлквудський млин на березі річки Флосс. Цей топос знаходиться у ціннісному просторово-часовому контексті життя Тома, Меггі і містера Таллівера, і є єдиною можливістю місцем їх існування.

Ідилічний простір істотно не пов'язаний з іншим світом, але локалізована в цьому обмеженому світі низка життів поколінь може бути вельми тривалою. Так, в характері містера Таллівера домінують його любов до рідної домівки як місця, де жили попередні покоління: «Но сильнее всего в нем говорила любовь к *старым местам, где он бежал когда-то еще мальчишкой...* Талливеры жили здесь уже *много поколений*, и он помнил, как, сидя зимними вечерами на низкой скамеечке, слушал *рассказы отца* о старой, наполовину бревенчатой мельнице, ... его *дед снес ее и поставил новую*. Когда мистер Талливер начал уже ходить и снова увидел все то, к чему с *детства* привык его взор, – тут-то он по-настоящему почувствовал, как крепко держит его любовь к родному дому, который *стал частью его жизни, частью его самого*» [8, с. 286]. Єдність життя поколінь суттєво визначається єдністю місця, віковою прикріпленістю до одного місця, від якого невіддільні всі події життя.

Єдність місця ослаблює і пом'якшує різницю між індивідуальними долями та характеристиками батька і сина Таліверів. Зв'язок поколінь як аксіологічна домінанта наголошується в думках Талівера молодшого: «Том добрався в своїх мечах до того, как, разбогатеv, он выкупит *отцовскую землю и мельницу, починит дом* и станет там жить; он предпочтет его *любому другому* более новому, более нарядному» [8, с. 248].

Ще одна особливість ідилічного існування – поєднання людського життя з життям природи. В дитинстві Меггі і Том перебувають в абсолютній гармонії з тим обмеженим світом, в якому перебувають: «... они бегали вместе и вместе садились отдыхать; им и в голову не приходило, что жизнь их когда-нибудь переменится... они *всегда будут жить вместе и любить друг друга. И грохочущая мельница, и большой каштан*, и собственная их *речушка Рипл*, где они *чувствовали себя как дома*... – и, конечно, *могучий Флосс*, по берегам которого они бродили, словно отважные путешественники» [7, с. 59]. В дорослому житті, коли герої перестають відчувати гармонію із зовнішнім світом, їхнє життя трагічно завершується. Той факт, що Меггі і Том гинуть у водах улюбленого Флосса символізує заперечення ідилічності і перемогу реальності.

Опозиція «провінція / столиця» в творах Еліот, на відміну від романів Остен, виражена імпліцитно. Спочатку, за законами ідилії, Лондон постає як образ далекого світу, який не торкається долі мешканців провінції, оскільки, як зазначає оповідач в одній з глав роману «Мідлмарч»: «Лондон внушает недоверие косным провинциалам» [9, с. 553]. У романі «Млин на Флоссі» топонім Лондону не зображується і згадується лише раз в короткій репліці Люсі Дін в розмові зі Стівеном Гестом: «Я слышала от отца, что как раз накануне смерти дяди Талливера произошла страшная ссора с мистером Уэйкемом... *Вы в это время были в Лондоне*» [8, с. 390]. Однак саме приїзд зі столиці чужинця Стівена має вирішальне значення в розвитку сюжету, адже його поява порушує ідилію між братом і сестрою Таліверами, провокує конфлікт Меггі із провінційним Сент-Огом і врешті спричиняє її загибель. Однак негативні ціннісні характеристики Лондону не акцентуються. Протистояння між столицею і провінцією відсутнє.

В романі «Мідлмарч» аксіологічні характеристики Лондона змінюються. Очам мідлмарчських обивателів велике місто уявляється як «средоточие враждебных деревне сил» [9, с. 502]. Лондон є постійним джерелом небезпеки, адже звіди приходить захворювання на холеру, починається будівництво залізниці, що має порушити усталений спосіб життя провінціалів. Проте позитивні герої роману Доротей Брук і Тертій Лідгейт, не реалізувавши своїх прагнень в провінції, наприкінці сюжету оселяються у Лондоні і там успішно втілюють свої творчі задуми. Герої здійснюють символічну втечу до великого світу, який тут є світом справжніх, незіпсованих міщанською свідомістю, цінностей. Можливо, тут втілений індивідуальний досвід самої письменниці, котра після тридцяти років провінційного життя, лише переїхавши до Лондону, змогла реалізувати свій потужний інтелектуальний потенціал.

Не зважаючи на те, що романи Еліот зосереджені на широкому спектрі інтересів (політичних, економічних, промислових, наукових), простір провінції в них закритий. У романі «Млин на Флоссі» він обмежений берегами річки Флосс, в «Мідлмарчі» замкнений кордонами однойменного містечка. На ізолюваність простору виразно вказує характеристика селища Ловік, де оселяється Доротей Брук: «Селение словно заключено в ореховой скорлупе» [9, с. 83]. Переміщення героїв майже відсутні, в романі «Млин на Флоссі» лише ледве окреслюються епізоди перебування Меггі Талівер на навчанні та її праця вчителькою, які не зображуються, а лише згадуються. Не покидають свого містечка і персонажі «Мідлмарча» (про переїзд головних героїв до Лондону згадується лише в епілозі).

В обох романах Еліот непримиренний конфлікт між духовними потребами головної героїні і посереднім середовищем перетворює провінцію з ідилії на антиїдилію. В романі «Млин на Флоссі» письменниця різко заперечує гармонійність існування мешканців Сент-Огу: «Настоящее же было *как плоская равнина*, где люди перестают верить в существование вулканов и возможность землетрясений и живут убежденные, что завтра ничем не будет отличаться от вчера и что гигантские силы, потрясавшие раньше мир, *уснули вечным сном*...» [8, с. 138]. Стає зрозумілою потреба Меггі протистояти цьому середовищу. Авторська позиція суголосна позиції героїні: «Возможно, вас тяготили такие же чувства, когда вы наблюдали эту *старозаветную жизнь* на берегах Флосса – жизнь, которую даже страдание не в силах поднять над уровнем *трагикомедии*. *Жалкая жизнь*, скажете вы, у этих Талливеров и Додсонов – не озаренная ни возвышенными идеями, ни романтичес-

кими мечтами... *Я разделяю с вами то энтузиастическое чувство, которое вызывает в вас их убогий мирок...*» [8, с. 293]. Відтворення цього світу потрібне письменниці заради того, щоб зрозуміти життєві переконання Меггі, що прагнула, зберігаючи зв'язок із попередніми поколіннями, піднятися над їхнім духовним рівнем.

У «Мідлмарчі» цей конфлікт ще більш драматичний. Важливо зазначити, що повна назва роману «Мідлмарч: Картини провінційного життя». Англійською друга частина назви звучить більш промовисто: «A Study of Provincial Life», тобто дослідження всіх складових провінційного життя. Назва свідчить про те, що оповідь не буде зосереджена на долі головного героя, а йтиметься про суспільний вплив на особистісні прагнення. Тут провінційне містечко є не просто узагальненим сатиричним образом провінції 1830-х рр., як Сент-Ог в романі «Млин на Флоссі». Мідлмарч є своєрідним простором для дослідження реальних процесів всередині саме такого типу суспільства, процесів, які можуть зруйнувати уявне благополуччя маленького світу. Вкінці роману, відтворивши заплутане різноманітними поєднаннями, життя містечка, оповідач зазначає: «Монотонный провинциальный мирок оказался словно начинен динамитом» [9, с. 708]. Мідлмарч з самого початку постає як антидидія і жорстко протистоїть Доротей Брук і талановитому лікарю-ентузіасту Лідгейту, який свідомо обрав практику в маленькому містечку аби «держаться в стороне от лондонских интриг, зависти, прислужничества» [9, с. 146], натомість «Мидлмарч намеревался спокойно проглотить Лидгейта и без малейших затруднений его переварить» [9, с. 154]. На початку роману Лідгейт відчуває, що: «... от Мидлмарча вообще нельзя ожидать ничего хорошего» [9, с. 120], наприкінці в свідомості героя містечко отримує характеристику «гнусный Мидлмарч» [9, с. 589]. В романах Остен таке протистояння окреслюється, але не набуває трагізму, середовище ще не здатне морально зламати або фізично знищити людину.

Дж. Еліот створює модель англійської провінції, зображує, як працював механізм англійського суспільства дореформеної доби, відтворюючи основні соціальні, політичні, моральні сили того часу. В творах письменниці відтворена панорама характерів, поданих не в статичній середовищі, а в складній системі людських стосунків, які несуть основні ознаки і характеристики часу. Важливо враховувати, що романи Еліот є осмисленням письменницею доби першої парламентської реформи (1832), що зумовила переворот в англійському суспільстві, ознаменувала руйнування старої патерналістської системи суспільних відносин і стала початком майбутньої історичної і психологічної перемоги міста, міської свідомості і міської буржуазії над лендлордами, що були провідною соціально-політичною силою протягом тривалого часу історії країни. Тому герої Еліот – Меггі Талівер, Доротей Брук, Тертії Лідгейт шукають сенс життя в світі, що рухається, змінюється. Адже життя не статичне і письменниця зображує життєві зміни. В «Мідлмарчі» багато міркувань про нові часи, нові цінності і ідеї, але нові часи осмислені в масштабі буденного життя провінційного містечка. Цей топос визначає обставини життя героїв і одночасно економічне, соціальне і політичне життя оточуючого світу. В романах Остен при наявності вказаного нами зовнішнього динамізму, світ провінції сталий. Активні переміщення дозволяють героям пізнати життя, набути особистісного досвіду і врешті дійти певної індивідуальної істини. При цьому англійська провінція виступає умовним простором, в межах якого відбувається коливання між справжніми і ілюзорними цінностями.

В духовному просторі провінції можна виділити три сфери: інтелектуально-духовну – світ книги, сферу почуттів, і сферу природи, де поєднуються духовні, моральні і естетичні начала.

Особливе ставлення Остен і Еліот до книги і читання визначається традицією книжної культури, на якій виховувалися письменниці. Книги для героїнь обох письменниць – обов'язкова ознака дому, вони асоціюються з духовністю і атмосферою інтелектуального зростання. В романах Дж. Остен така атмосфера притаманна Менсфілд-парку («Менсфілд-парк»), будинку Дешвудів («Почуття і чутливість»), Морландів («Нортенгерське абатство»). В поетичних образах В. Купера, Дж. Крабба, В. Скотта, романах А. Радкліф, М. Льюїса, Р. Рош героїні знаходять відлуння власних почуттів, улюблені рядки допомагають самовираженню. В романах обох письменниць книга і читання є тим, що виявляє глибинні властивості природи героїв. Проте любов до читання, яку виявляють герої романів Дж. Еліот – Меггі Таллівер, Доротей Брук, Тертії Лідгейт робить їх винятковими для провінційного середовища і врешті набуття високого інтелектуального рівня робить неможливим їх існу-

вання в середовищі обивателів Сент-Огу та Мідлмарча. В романах Остен читання, навпаки, дозволяє героїням сформувати, виявити і успішно стверджувати найкращі духовні і моральні цінності.

Сфера природи є важливою складовою духовного простору провінції в творах обох письменниць, адже сприяє створенню піднесеного, ідилічного фону. Сприйняття природи як осередку гармонії і порядку пов'язане у Дж.Остен з просвітницьким століттям. Разом з тим, зміна художніх смаків, що відбулася з приходом романтизму, також знаходить відображення у творчості письменниці. Мірою краси, новим поглядом на природу стає природність, відсутність видимих ознак окультурення, «мальовничість». Справжню красу романістка бачить не в чомусь незвичайному, «високому», а у простому англійському пейзажі – сільських котеджах, пасовиськах, віддалених гаях. Будь-яке звернення письменниці до теми природи суворо мотивоване, при цьому пейзажні образи, як правило, поліфункціональні і полісемантичні.

Перш за все, пейзаж у романах виступає як форма психологізму, коли картина природи розкриває внутрішній стан персонажа. Так у романі «Менсфілд-парк» відбувається із Фанні Прайс, очима якої показані майже всі пейзажні картини. Вона заявляє, що непорушна велич природи «залишає позаду і живопис, і музику» [6, с. 467]. Фанні цінує природу не за її стихійність і удари грому, а за надійність, сталість і космічний порядок; для Фанні природа – це заспокоєння («Here's harmony», – говорить вона, дивлячись на зірки).

Центральним пейзажним образом роману є Парк, в якому реалізується англійське розуміння природи і сутність національної психології, яка полягає у компромісі між природним і штучним. Образ Парка в романі Дж. Остен пов'язаний з головною ідеєю Дому, для якого характерна гармонія людини і природи. Парк – це місце самотніх роздумів і інтимних бесід, причому в романі простежується характерна закономірність: події, що відбуваються у відкритому просторі парку, мають перспективу подальшого розвитку в сюжеті, тоді як те, що відбулося в закритому просторі будинку, має підсумковий характер, тобто пейзажні образи Дж. Остен виконують структурно-композиційні функції.

Так, саме картини природи в художньому світі Остен сприяють трансформації ідилічного типу співвідношення цінностей у комічний (при пародійному запереченні сентименталізму та псевдочутливості в романі «Почуття і чутливість», готичної традиції в «Нортенгерському абатстві») або романтичний (в романах «Гордість і упередження», «Менсфілд-парк»). У творах Еліот пейзаж виконує подібну функцію в романі «Млин на Флоссі», де автор, заперечуючи ідилічність, утверджує героїчний тип співвідношення цінностей.

Отже, ціннісні характеристики простору англійської провінції в романах Дж. Остен та Дж. Еліот визначаються кількома факторами. По-перше, це особистісні ціннісні домінанти письменниць: ентузіазм і оптимізм Дж. Остен, що визначає домінування традиційних англійських цінностей (консерватизм, стабільність, культ сім'ї) та скептицизм і радикалізм Дж. Еліот, що породжує відчуття самотності і ізоляції героїв та призводить до утвердження таких ціннісних категорій як практицизм, розсудливість, пріоритет розуму над почуттям, свобода, поміркованість, терпимість, підкорення моральному і суспільному обов'язку, напружена праця і індивідуальна моральна відповідальність. По-друге, це еволюція художніх пріоритетів. Новаторства Еліот, пов'язані з драматизацією, інтелектуалізацією та психологізацією змістовного аспекту зумовили і нове аксіологічне значення простору. Логіка зображення провінції в творах Еліот визначається концепцією обов'язку і відповідальності людини за вибір місця в житті. При наявності орієнтації на буденне існування, яка присутня в творчості обох письменниць, Еліот, на відміну від Остен, героїзує своїх персонажів. Меггі Талівер, лікар Лідгейт, Доротей Брук мають високу мету, яка потрібна їм для того, аби не відчувати, що життя проходить в дрібних і негідних високого сенсу пошуках.

В романах Дж. Остен власне романна сутність конфлікту зосереджена в родинній етиці і етичних категоріях взагалі. Зображення провінції сприяє утвердженню ідилічних цінностей у піднесеному і комічному співвідношенні. Ідилічність обертається на комічність або романтичність. Ці трансформації мають на меті утвердження провідного ціннісного мірила Дж. Остен – природи і природності. В творах Дж. Еліот конфлікт набуває соціально-критичного забарвлення. Уявна ідилічність спростовується трагізмом людського існування, а в якості ціннісного мірила стверджується особистість. Отже, простір провінції в романах Дж. Остен та Дж. Еліот відбиває історичний етап еволюції ціннісних пріоритетів і сприяє вираженню індивідуальної аксіологічної домінанти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 9-227. – (Серия «ACADEMIA»).
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 11-194. – (Серия «ACADEMIA»).
3. Вулф В. Джейн Остен / В. Вулф; [пер. с англ. Е. Гениевой] // Избранное. – М.: Худ. лит., 1989. – С. 507-514.
4. Демурова Н.М., Михальская Н.П. Комментарии / Н.М. Демурова, Н.П. Михальская // Остен Дж. Собрание сочинений: В 3 т. – М.: Худож. лит., 1988. – Т. 1. – С. 647-686.
5. Лотман Ю.М. Об искусстве: Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 702 с.
6. Остен Дж. Собрание сочинений: в 3-х т. / Редкол.: Г.Анджапаридзе, Е.Гениева, М. Климова и др. – М.: Худ. лит., 1988. – Т. 2. – 670 с.
7. Честертон Дж.К. Раннее творчество Джейн Остен // Писатели Англии о литературе / [сост.: К.Я. Атарова] – М.: Прогресс, 1981. – С. 267-271.
8. Элиот Дж. Мельница на Флоссе: [роман] / Джордж Элиот; [пер. с англ. Г. Островская, Л. Полякова]. – Л.: Худ. лит., 1963. – 560 с.
9. Элиот Дж. Мидлмарч: [роман] / Джордж Элиот; [пер. с англ. И. Гурова, Е. Короткова]. – М.: Правда, 1988. – 752 с.

ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ: ІСТОРИОГРАФІЯ ДИТЯЧОГО ДЕТЕКТИВУ

Катерина Шулькова

Аспірантка,
кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури,
Інститут філології та соціальних комунікацій,
Бердянський державний педагогічний університет (УКРАЇНА),
71100, м. Бердянськ, Запорізька область, вул. Шмідта 4,
e-mail: ketrin-melnikova@mail.ru
UDC: 82-312.4-93(091)

ABSTRACT

Shulkova Katerina. From the Beginnings to the Present: Historiography of Children's Detective

The article deals with the problem of genesis of the children's detective story. Analyzed theoretical works of domestic and foreign literary critics, which provide the opportunity to follow the process of the formation of the genre canon: from the beginnings to the present. The activities of the «Stratemeyer Syndicate» are highlighted that helped to shape and formation of children's detective. The basis of this supposed genre defining feature of «classical» English detective, that is the core of the narrative is secret or intellectual puzzle. As a result of research were formulated the notion «children's detective», stages of development, revealed the main principles and features of detective prose for young readers.

Key words: genesis, children's detective story, genre canon, «Stratemeyer Syndicate».

У статті досліджується проблема ґенези дитячого детективу. Аналізуються теоретичні розвідки вітчизняних та зарубіжних літературознавців, які надають змогу прослідити за процесом формування жанрового канону: від витоків до сьогодення. Висвітлюється діяльність американського угруповання американських письменників «Синдикат Стратемейра», що сприяв утвердженню та становленню дитячого детективу. У підґрунті цього жанру покладено визначальну рису «класичного» англійського детективу, тобто ядром оповідання є таємниця або інтелектуальна загадка. У результаті сформульовано поняття «дитячий детектив», етапи розвитку, виявлено головні принципи і ознаки детективної прози для юних читачів.

Ключові слова: ґенеза, дитячий детектив, жанровий канон, «Синдикат Стратемейра».

Сучасне літературознавство звертає увагу на жанри дитячої масової літератури: дитячі детективи, фентезі, фантастику, дівочі романи, комікси, «жахливчики» тощо. Одним із напрямів досліджень є вивчення дитячих детективів – книжок, які найбільш затребувані юними читачами. Поява чисельних творів цього жанру демонструє «детективізацію» [5, с. 180] дитячої спільноти. Підтвердженням є величезна кількість різноманітної детективної продукції: починаючи з белетристики й закінчуючи медіапроєктами (телепередачі, серіали, кіно, настільні та комп'ютерні ігри).

Дитячий детектив – явище багатовимірне. Він мобільно реагує на зміни в житті суспільства та на нові вимоги, які висуваються до книги для юних читачів. Його сюжетна варіативність, тяжіння до жанрової дифузії, взаємодія з іншими складовими масової культури й субкультури дитинства сприяє тому, що не існує єдиної жанрової моделі, яка б змогла повністю відповідати всім творам. Окремі аспекти дитячої детективної прози висвітлені в працях А. Гевіна, М. Ебота, Л. Кицак, М. Костюхіної, К. Макґрі, І. Неш, К. Роутліджа, В. Разіна.

Незважаючи на свою популярність, дитячий детектив досі не став предметом ґрунтовного вивчення. Комплексний розгляд доробку вчених надасть змогу виявити етапи розвитку, сформуванню визначення та подати загальну характеристику жанру, що й зумовлює актуальність цієї статті. Її метою є аналіз теоретичних розвідок вітчизняних та зарубіжних літературознавців, присвячених особливостям дитячого детективу. Передбачено вирішення таких завдань: виявити етапи становлення й розвитку жанру; сформуванню дефініцію «дитячий детектив»; висвітлити ключові ідеї науковців на природу дитячої детективної прози від її зародження до сьогодення.

Розвиток детективного жанру припадає на початок XIX ст., коли з'явилися перші твори з кримінальним сюжетом: поліцейські мемуари Ежена Франсуа Відока «Записки Відока, начальника Парижської таємної поліції» (1828) та оповідання американського письменника Едгара Алана По «Вбивство на вулиці Морґ» (1841) [1, с. 462]. Власне, у цей період відбувається процес реформування дитячої прози. Героєм книжок стає дитина, яка потрапляє у вир карколомних пригод. Твори набувають кримінального характеру та містять елементи детективної інтриги, як-от у казках Г. К. Андерсона, братів Грімм. Британський дослідник Пітер Гант у монографії «Вступ до дитячої літератури» [9] зазначає: «У середині XIX ст. дитяча література починає відмежовуватися від моралізаторства й тяжіє до розваг та пригод. Це відбувається майже у той же час, як детектив почав набирати популярність серед читачів швидко зростаючих міст Європи і Сполучених штатів» [9, с. 127].

Американський літературознавець, лектор Ліверпульського університету Крістофер Роутлідж у статті «Злочин і детективна література для юних читачів» («Crime and Detective Literature for Young Readers», 2010) [15] наголошує, що цей субжанр коріннями сягає казок, які «є найстарішим джерелом кримінальних сюжетів, оскільки в них діти часто стають жертвами недобропорядних батьків, злочинців і загрозливих суспільних обставин» [15, с. 321]. Думку вченого підтверджує той факт, що казкові твори у своїй структурі містять риси детективної прози: 1) центральні персонажі борються зі злом, наприклад: Герда протидіє Сніговій Королеві, Білосніжка – злій Мачусі, Іван-царевич – Коцю Безсмертному; 2) розгадування таємниці або головоломки: збирається інформація, де перебуває герой / антигерой, вразливе місце супротивника, малюється план втечі із ув'язнення; 3) проводяться «слідчі експерименти», як у «Попелюшці», коли принц намагався вирахувати кохану, примірявши на ноги дівчат її загублений черевичок; 4) наявність готичних елементів (відминок, потаємних кімнат, ходів, підземель); 5) хід оповідання та розв'язка містить напруження – ефект «action» (переслідування страшними звірями, фінальна битва з нечистю). Необхідно зазначити, що від казки дитячий детектив успадкував чітко виражений конфлікт «світу дітей» (добра) і «світу дорослих» (зла). Отже, в основі дитячої детективної прози лежить ідея ідеалізації дитинства – юна особа виступає «силою, що чинить опір» [6], бореться за світле майбутнє.

К. Роутлідж, описуючи історію розвитку дитячого детективу [15], твори, які вишли протягом 1838–1896 років, зараховує до вікторіанської епохи. Науковець розглядає роман Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста» (1838) і повість Марка Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна» (1884), «Том Соєр – нишпорка» (1896) як сатиричні детективи. Діти у ролі слідчих є шаржованими образами «великих нишпорок», як-от Огюст Дюпен, Шерлок Голмс, міс Марпл, комісар Мегре. Таким чином, на думку К. Роутліджа, детективна проза для дітей зародилася як пародія на «класичний» детектив. Письменники вдаються до іронічного наслідування першоджерел, яке виражається комічно-гіперболізованою передачею особливостей сюжету, мотивів, образів героїв.

Іншу точку зору на генезу дитячого детективу знаходимо в праці американської дослідниці із Західного Мічиганського університету Ілани Неш «Юнацькі детективи та неповнолітні злочинці» («Teenage detectives and teenage delinquents», 2010) [8]. І. Неш вважає, що дитячі детективні історії розвинулися з «газетних історій» («story papers») та «десятицентових романів» («dime novels»). «Story papers» – це формат, подібний до газет, що пропонує дітям короткі історії, сфокусовані на різноманітних пригодах, з детективною спрямованістю [8, 73]. «Dime novels» – це оповідання, близькі до детективу, орієнтовані на робочий клас, як на дорослу, так і на підліткову аудиторію [8]. Британський учений, викладач Леннеберзького університету (Німеччина) Емер О'Сілліван, услід за І. Неш, наголошує, що «дитячий детектив виник на тлі популярного читива, в основу якого лягли народні оповідки побутових злочинів і кримінальні історії з дешевих бульварних та десятицентових

романів» [8, с. 83]. Яскравим представником цих двох жанрів є американський письменник та видавець Едвард Стратемейр (Edward Stratemeyer, 1862–1930), який написав 22 томи про нишпорку Ніка Картера (1886–1915). Через декілька років з'явилася серія Стратемейра «Сини Ровера» (1899–1926) про пригоди трьох братів у військовій школі-інтернаті, де підлітки займаються розгадуванням таємниць та змов. Ці твори презентують «хлоп'ячу художню літературу» [8, с. 73] кінця XIX ст. Отже, на початку свого розвитку дитячий детектив був зорієнтований лише на чоловіків: мав чітку гендерну адресованість, головними героями були лише молоді люди.

На початку XX століття відбуваються істотні зміни в літературі для юнацтва. Поряд із «хлоп'ячою» белетристикою з'являються «дівочі» твори. Розквіт «дівочої» літератури пов'язаний із поширенням у суспільстві феміністичного руху, який проголошує повну соціальну й політичну рівність жінок і чоловіків. Тому не дивно, що в 1915 році світ побачив перший «дитячий «дівочий» детектив» [15, с. 325] «Золоті капці та інші проблеми Вайолет Стрендж» – американської романістки Анни Кетрін Грін (Anna Katharine Green, 1846–1935), яка у 1878 році дебютувала з романом-бестселером «Справа Лівенурта». Вайолет представляє образ професійної нишпорки, яка працює у агентстві. Дівчина займається розслідуваннями не з власної волі – для неї це гарна можливість заробити гроші, щоб фінансово допомогти зведеній сестрі стати успішною співачкою. Ця обставина є виявом традицій жіночих романів, у яких жінки через певні життєві обставини вимушені покинути рідну домівку та принести себе в жертву заради добробуту і щастя близьких.

Протягом 1920–1930 роки дитячий детектив формувався як самостійний субжанр детективної прози. Літературознавці К. Білман, М. Грінволд, І. Неш, К. Роутлідж вказують, що розквіт дитячої детективної прози пов'язаний із заснуванням Е. Стратемейром творчого угруповання американських письменників – «Синдикат Стратемейра» («Stratemeyer Syndicate», 1905). Як зазначає К.Роутлідж, метою створення спільноти є «монополізація дитячих серійних жанрів у США» [15, с. 325]. Такої думки дотримується І. Неш: «Стратемейр розробляв концепції серій книжок і наймав «авторів-привидів» розвивати його нариси до повноцінних рукописів, які він публікував під різними псевдонімами. Усе це сприяло тому, що синдикат став провідним виробником книжкових серій дитячих детективів» [8, с. 73]. Шалену популярність творів синдикату М. Грінволд пояснює наступним чином: «Стратемейр подбав про те, щоб оповідання відбивали сучасні тенденції розвитку суспільства, наприклад, такі, як кіномистецтво» [10, с. 1].

У 1927 році «Синдикат Стратемейра» остаточно закріпив позицію дитячого детективу в колі юнацького читання, видавши масштабну серію «Брати Гарді» (під псевдонімом Ф. Діксон), яка розрахована на хлопців-тинейджерів. Успіх книжок про Френка і Джо Гарді спонукав Е. Стратемейра створити аналогічну серію для дівочої аудиторії «Ненсі Дру» (під псевдонімом К. Кін, 1930). Поступово дитячий детектив знаходить місце в європейських літературах: німецькій – Еріх Кестнер «Еміль та детективи» (1929); шведській – Астрід Ліндгрєн (трилогія «Калле Блумквіст – нишпорка», 1946–1953); британській – Енід Мері Блайтон (серія «Чудова п'ятірка», 1942–1963); французькій – Поль-Жак Бонзон (серія «Шість путників», 1963–1969), Буало-Нарсежак («Таємниця невидимого вбивці», 1984); російській – С. Григор'єв («З мішком за смертю», 1924), Ф. Каманін («Ванька Огньов та його собака Партизан», 1928), О. Рібаков («Кортик», 1948); українській – Всеволод Нестайко («Теодори з Васюківки», 1973). У статті «Злочин і детективна література для юних читачів» [15], К. Роутлідж період з 1930–1990, назвав «золотою епохою» [15, с. 325] розвитку дитячої детективної прози.

Поява значної кількості нових жанрів дитячої масової літератури у кінці XX століття не ознаменувалася втратою дитячим детективом лідируючих позицій у колі дитячого читання. Він, як і сімдесят років тому, знаходиться на піку популярності. У цьому жанрі працює багато зарубіжних та вітчизняних письменників: Ентоні Горовіц «Stormbreaker» (2000) та «Point Blanc» (2001), Володимир Аверін «Павутиння хакера» (2011), Майкл Колман «Special agents» (2000-2006), Фіона Келлі «Special agents» (2000-2006), Роберт Лоуренс Стайн «Goosebumps» (1992–2011), Кірстен Міллер «Kiki Strike» (2008-2011), Віра Головачева «Жахливі історії» (2002-2004), Олексій Біргер «Кадети ФСБ» (2003), Андрій Кокотюха («Полювання на Золотий кубок» (2008), «Страшні історії» (2008), «Мисливці за привидами» (2008), «Клуб Боягузів» (2009), «Колекція гадів» (2009), Олександр Єсаулов («Кенінґова колекція. Справа № 1» (2011), «Чорні археологи. Справа № 2» (2012), «Розшук чупа-

кабри. Справа № 3», «Кіднепінг. Справа №4» (2011), Наталія та Олександр Шевченки («Усе в шоколаді» (2008), «Привид у Домі Гукала» (2009), «Як не скарб, то пожежа» (2009), Леся Вороніна «Суперагент 000» (1996–2001) та інші.

Незважаючи на столітню історію існування дитячого детективу, у літературознавстві досі не існує його єдиної дефініції. В «Історичному словнику дитячої літератури» за редакцією Емера О'Сіллівана дитячий детектив визначається як «популярний субжанр белетристики, у якому, як правило, зображується дитина (можливо група дітей), яка грає важливу роль у розкритті злочинів або розгадуванні таємниць, самостійно або за допомогою дорослих» [13, с. 83]. Викладач Університету Вебстера Кріс Макгі у статті «Сила секретів» («The power of secrets», 2011) [11] пропонує таке визначення: «оповідна форма твору, де таємниця будується на відрізку між подіями, здебільшого кримінального характеру, і розкриттям секретів, які їх окутують [11, 44]. Американська дослідниця Едрієн Гевін (Кентерберійський університет) у передмові до книги «Детектив у дитячій літературі: від раціонального до надприродного» («Mystery in children's literature : from the rational to the supernatural», 2001) [12] до цього жанру зараховує книжки, які містять секрети або незрозумілі події, речі, інциденти, тобто усе те, що викликає відчуття тривоги і зацікавленості у юних читачів [12, с. 2]. На думку Крістофера Роутліджа [14], дитячий детектив – це твори, де діти-нишпорки, поєднуючи дитячу гру та дорослий раціоналістичний метод, розгадують різноманітні секрети [14, с. 65].

Українська дослідниця Людмила Кицак у дисертації «Жанр детективу в сучасній українській літературі» [2] розглядає дитячий детектив «як особливий різновид детективу, призначений для дітей певної вікової категорії, пригодницька література, в якій розкривається певна таємниця, пов'язана зі злочином, а головними героями зазвичай є діти» [2]. У монографії Володимира Разіна «У лабіринтах детективу. Нариси історії радянської та російської детективної літератури ХХ століття» [4] наголошено, що сюжет у дитячій детективній прозі будується навколо того, що «відважні юні нишпорки знешкоджують закоренілих бандитів, втирають носи досвідченим сищикам і ведуть власне розслідування» [4]. Отже, ґрунтуючись на вищевказаних дефініціях [2; 4; 11; 12; 13; 14], пропонуємо таке робоче визначення: дитячий детектив – це жанровий різновид, що утворився у результаті взаємодії детективної та дитячої гостросюжетної (пригодницької) літератури, у якій діти виступають у ролі слідчих, займаючись розплутуванням кримінальних злочинів або розгадуванням таємниць.

Дитячий детектив є субжанром детективу, проте деякі науковці вбачають за доцільне класифікувати й дитячу детективну прозу на жанрові різновиди. Наприклад, В. Разін детективну-пригодницьку літературу для юнацтва поділяє на «розвідувальну-шпигунську та суто детективну» [4]. Американка Е. Гевін виокремлює два підвиди: «supernatural» («надприродний») та «rational» («інтелектуальний») детективи [12]. Одну із найбільш вдалих і ґрунтовних типологізацій, що структурує найрозповсюдженіші на сьогодні жанрові різновиди залежно від задуму і стилістики твору, його ідеології та проблематики запропонувала російська дослідниця Марина Костюхіна в статті «Справи та страхіття дитячого детективу» [3]: «класичний», психологічний, побутовий, історичний, містичний («жахливчики») і казковий (герої – персонажі російського фольклору) детективи [3, с. 35]. Наявність класифікацій субжанру дитячого детективу пояснюється тим, що автори не обмежені у виборі задуму і стилістики твору, детективної інтриги, особистості нишпорки, місця і часу дії, ідеології та проблематики.

Дитячий детектив, як і будь-який жанр масової літератури, виробив ключові правила, які формують його канон. Е. Гевін у передмові до збірника статей «Детектив у дитячій літературі: від раціонального до надприродного» визначає таємницю – «фундаментальною частиною вдалої структури дитячого детективу» [12, с. 5]. Тобто, у підґрунті цього жанру покладено визначальну рису «класичного» англійського детективу.

Літературознавець Керол Білман, аналізуючи дитячу детективну прозу, наголошує, що її вирізняє однотипність побудови форми твору; повторюваність таємниць та підходів до їх вирішення; зображення аналогічних подій, що переходять із книги в книгу тільки у різних контекстах [7, с. 33]. Формульність дитячого детективу створює відчуття «психологічного комфорту» в дітей-читачів – вони повертаються до знайомого і звичного. К. Білман вважає, що жанр детективу у колі дитячого читання є позитивним моментом, оскільки «ро-

звиває навички ерудованості, бо юні читачі є активними учасниками гри-відгадування детективної загадки» [7, с. 30].

І. Неш у вищезгаданій статті зазначає, що головними темами жанру дитячого детективу є крадіжки або викрадення людей, оскільки вони позбавлені надмірної жорстокості, насилля та є актуальними проблемами для сучасного суспільства. Дослідниця виділяє такі ознаки: 1) ідентична сюжетна модель в усіх творах; 2) стрімкий розвиток дії; 3) поділ на глави, які закінчуються неймовірними захопливими пригодами; 4) наявність збігу обставин; 5) спрощені образи головних героїв [8, с. 79]. За І. Неш, діти-нишпорки – це «люди, наділені підривною силою, яка допоможе їм перетнути кордони у пошуках знання та досвіду. Розгадка таємниці залежить від сили знань та спроможності сищика досягнути секрети злочинців» [8, с. 72].

Л. Кицак, вивчаючи українську детективну прозу, зауважила, що в дитячому детективі відбилися всі традиційні жанрові канони: «стереотипність образів, типовість головних героїв, актуальні проблеми, детективні формули» [2, с. 118]. Оглядаючи сучасні українські дитячі детективи, Л. Кицак виявила низку особливостей: чіткий поділ персонажів на позитивних та негативних; головний герой – дитина (юнак, дівчина, підліток); може бути присутній елемент фантастики; наділення героїв надприродними здібностями; анімалістика в оповіді (наявність героїв-звірів); мета головного героя – встановити справедливість; дорослі відіграють у творах другорядну роль (або помічника, або консультанта, або це негативні персонажі); дитина-герой не уподібнюється дорослим, а залишається дитиною (з дитячими бажаннями, страхами, безпосередністю); унікальні методи ведення розслідування (наприклад, за допомогою гіпнозу, чарівних сил, Інтернету, комп'ютера, за аналогією до відомих літературних персонажів); пропагування людських цінностей (чесність, порядність, відвертість), мужності, здорового способу життя [2, с. 131].

М. Костюхіна у статті «Справи та страхіття дитячого детективу», присвяченій аналізу російського дитячого детективу, підкреслює: «Розвиток дитячого детективу йде в загальному річищі детективної літератури. І не тільки вітчизняної (російської), оскільки письменники, які пишуть для дітей та підлітків, багато у чому орієнтуються на зарубіжний дитячий детектив з його давніми традиціями і напрацьованими літературними прийомами» [3, с. 34]. Дослідниця, звертає увагу на те, що дитячі детективи тяжіють до серійної одноманітності конфліктів, сюжетів та образів головних героїв. Головним героєм виступає дитина або підліток, яка наслідує й копіює «великих нишпорок». Особливо чітко підкреслюється інтелектуальна вищість центральних персонажів над однолітками, злочинцями, професіоналами. Сюжет детективного оповідання побудований навколо розслідування злочинного вчинку, обов'язково огорнутого численними таємницями та загадками. Процес дізнання має ігрову основу – юні сищики приміряють на себе ролі професійних слідчих, ведуть тактичну гру зі злочинцями. Матеріалом книг є реальні життєві ситуації та соціальні типи. Правдоподібність зображуваних подій підкріплюється описами страхітливих місць (закинуті будинки, цвинтарі) та небезпечних персонажів (бандитів, убивць). Усе, що відбувається з героями несе для них смертельну небезпеку. Твори мають психологічне та виховне підґрунтя, оскільки підіймаються актуальні проблеми світу підлітків (негаразди у сім'ї, нерозділене кохання), популяризуються ідеї дружби, взаємодопомоги [3, с. 34–37].

К. Роутлідж у праці «Дитячий детективний жанр та дорослий «ідеальний злочинець» («Detective Fiction and the *Perfect Crime* of Adulthood», 2001) особливу увагу приділяє вивченню специфіки взаємодії дискурсів дитинства і дорослості у дитячому детективі. Він стверджує, що для цього жанру характерним є «витиснення або ліквідація дитинства» [14, с. 66]. Щоб досягти успіху в розвінчанні детективної загадки, дитина повинна наслідувати дорослих і застосовувати такі ж методи, як вони: «Дитина-нишпорка перебуває у просторі між дитинством і дорослим життям. Іншими словами, маргінальне положення дитини-сищика, і зв'язок, який він або вона представляють між дорослістю і дитинством внутрішньо несталі; відношення між цими двома дискурсами мають постійно піддаватися перегляду через їх пригоди» [14, с. 70]. Тобто дитяча детективна проза будується на двох протилежних основах: на атрибутах субкультури дитинства (ігри, розваги, подорожі тощо) і елементах дорослого життя (крадіжки, викрадення, вбивства).

К. Роутлідж порушує питання особливостей функціонування образів головних героїв дитячого детективу. Науковець підкреслює, що діти не просто ганяються за злочинцями, а перш за все, «проводять дослідження своїх відносин з дорослими людьми, з їх розумінням

світу, та їх індивідуальністю» [15, с. 330]. У деяких творах дитячої детективної прози юні нишпорки більше займаються розгадуванням таємниці своєї ідентичності і свого місця у світі, ніж пошуками злочинця [14, с. 77], як наприклад Еміль Еріха Кестнера («Еміль та детективи», 1928). Герої, переймаючи модель дорослої поведінки, намагаються досягнути таємниці та секрети. К. Роуллідж перевагу юного детектива у порівнянні з професіоналами, пояснює тим, що вона «невидима для дорослих, що дає їй можливість діяти потайки, не наче суперагент» [14, с. 73]. У дитячому детективі дискурси дорослості та дитячості переплуталися, замінивши ознаки один одного. Це виявляється в наступному: 1) діти займаються оперативно-розшуковою діяльністю; 2) «дитячість» поведінки правоохоронців та злочинців – проявляють надмірну необережність, роблять безглузді вчинки, чим і викривають себе; 3) неповнолітні сищики здатні самостійно затримати особливо небезпечних правопорушників [14, с. 80].

Таким чином, аналіз низки вітчизняних та зарубіжних праць, присвячених дослідженню ґенези дитячого детективу, допоміг виявити його чільні етапи становлення і розвитку:

1. вікторіанський період (1840–1880 рр.) – зародження субжанру «дитячого детективу» (пов'язане з появою сатиричних детективних творів Ч. Дікенса та Марка Твена, в яких дитина виступає у ролі сищика);
2. епоха «Синдикату Стратемейра» (1880–1930 рр.) – оформлення дитячого детективу в самостійний жанр, виникнення перших книжкових серій;
3. «золотий вік» (1930–1990 рр.) – розквіт дитячої детективної літератури, роки її стрімкого розповсюдження європейськими країнами;
4. сучасний період (1990–сьогодення) – пік популярності жанру, етап пошуку нових форм, героїв, сюжетів.

Проведений аналіз дозволив побачити, що всі дослідники, які займалися вивченням особливостей дитячого детективу, незмінними лишають конститутивні елементи жанру. Твори будуються за канонами класичного англійського детективу – ядром оповідання є таємниця або інтелектуальна загадка. Книжки об'єднуються в серії, їх вирізняє однотипність сюжетів, конфліктів, образів героїв та буденність обстановки. За справу правосуддя береться дитина чи підліток, яка зберігає свою стереотипну поведінку. Найголовніші функції детективної історії – моральна та виховна, а саме ідея перемоги добра над злом.

Враховуючи всю складність і багатогранність дитячого детективу, перспективи подальших наукових пошуків вбачаємо вивченні нарративних «формул» сучасного дитячого детективу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВЦ «Київський університет», 2008. – 519 с.
2. Кицак Л. Жанр детективу в сучасній українській літературі : дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01 / Кицак Людмила Вікторівна. – К., 2013. – 195 с.
3. Костюхина М. Дела и ужасы детского детектива / Марина Костюхина // Литература : издательский дом «Первое сентября». – 2007. – № 6 – С. 34–37.
4. Разин В. В лабиринтах детектива Очерки истории советской и российской детективной литературы XX века [Електронний ресурс] / В. Разин // Режим доступу : <http://detective.gumer.info>.
5. Пращерук Н. В. «Детективизация» современной прозы / Н. В. Пращерук // Культуроведы: Феномен массовой литературы в современной России : сб. науч. статей. – СПб. : СПГУТД, 2009. – С. 181–186.
6. Щеглова С. Н. Детство будущего. Опыт проведения качественного социологического исследования по произведениям социальной фантастики [Електронний ресурс] / С. Н. Щеглова – Режим доступу: <http://www.childsoc.ru/doc/childliture.pdf>.
7. Billman C. The Child Reader as Sleuth / Carol Billman // Children's Literature and Education. – Kluwer Academic Publishers. – Vol. 15.1. – 1984. – P. 30–41.
8. Nash I. Teenage detectives and teenage delinquents / Ilana Nash // American crime fiction [edited by Catherine Ross Nickerson]. – Cambridge University Press, 2010. – P. 72–85.

9. Hunt P. An Introduction to Children's Literature / Peter Hunt. – Oxford, UK: Oxford University Press, 1994. – 247 p.
10. Greenwald M. S. The Secret of the Hardy Boys: Leslie McFarland and the Stratemeyer Syndicate / Marilyn S. Greenwald. – Athens: Ohio University Press, 2004. – 310 p.
11. McGee C. The power of secrets / Chris McGee // Telling Children's Stories: Narrative Theory and Children's Literature [edited by Michael Cadden]. – University of Nebraska Press, 2011. – P. 44–61.
12. Mystery in children's literature : from the rational to the supernatural / [edited by Adrienne E. Gavin and Christopher Routledge]. – Basingstoke, England: Palgrave, 2001. – 243 p.
13. O'Sullivan E. Historical dictionary of children's literature / Emer O'Sullivan. – Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2010. – 274 p.
14. Routledge C. Children's Detective Fiction and the Perfect Crime of Adulthood / Christopher Routledge // Mystery in Children's Literature. – Basingstoke: Palgrave, 2001. – 64–81p.
15. Routledge C. Crime and Detective Literature for Young Readers / Christopher Routledge // A companion to crime fiction [edited by Charles J. Rzepka and Lee Horsley]. – Chichester : Wiley-Blackwell Publishers, 2010. –P. 341–351.

СЛОВА-РЕАЛІЇ ЯК РОЗРЯД БЕЗЕКВІВАЛЕНТНОЇ ЛЕКСИКИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ О. ЗАБУЖКО ТА ЇХНІХ ПЕРЕКЛАДІВ)

Олена Крутоголова

Кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української філології, теорії та історії літератури, Чорноморський державний університет ім. Петра Могили (УКРАЇНА), 54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10, e-mail: krutogolowa@mail.ru

Юлія Рябова

Магістр філології, випускниця кафедри української філології, теорії та історії літератури, Чорноморський державний університет ім. Петра Могили (УКРАЇНА), 54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10, e-mail: yulya_ryabova@rambler.ru
UDC: 81'42; 811161.2

ABSTRACT

Olena Krutogolova, Yuliia Ryabova. Realities as a Category of Nonequivalent Vocabulary (Based on Works of O. Zabuzhko and Their Translation)

This paper defines the concept nonequivalent vocabulary and realities. The main thematic groups of realities from the works O. Zabuzhko as the carrier of the Ukrainian language are allocated and analyzes. It is shown how to translate the basic realities of Ukrainian words in English.

Key words: nonequivalent vocabulary, realities, referential meaning, pragmatic meaning.

У статті подано визначення понять «безеквівалентна лексика» та «слова-реалії». Використовано та проаналізовано основні тематичні групи слів-реалій на матеріалі творів О. Забужко як носія української мови. З'ясовано основні способи перекладу українських слів-реалій англійською мовою.

Ключові слова: безеквівалентна лексика, слова-реалії, референційне значення, прагматичне значення.

Сучасна семасіологія, зіставна лексикологія, зіставна стилістика акцентують увагу на культурній зумовленості змістового плану слова, історичній, соціальній, національній співвіднесеності мовних одиниць з явищами певної культури. Семантична структура кожної лексичної одиниці може утворюватися кількома структурними компонентами, тобто семами. Семантика безеквівалентної лексики багато в чому зумовлена історією, культурою країни, діяльністю людини, її світоглядом тощо.

Неабиякий інтерес серед лексичних одиниць з культурним компонентом привертає безеквівалентна лексика (далі БЛ), з вивченням якої пов'язана низка серйозних проблем, що потребують втручання фахівців з лінгвокраїнознавства, теоретиків перекладу, лексикографів (особливо укладачів двомовних перекладних та навчальних словників), дослідників лексичної семантики, мовної типології та ін. (Г. В. Шатков, Г. В. Чернов, Л. Н. Соболев, А. В. Федоров, Є. М. Верещагін, В. Г. Костомаров, Л. С. Бархударов, А. О. Іванов, М. П. Кочерган, Л. М. Дяченко, Н. Ф. Зайченко, О. В. Коваль-Костинська, О. Л. Паламарчук, Т. А. Космеда, А. В. Волошина, Л. І. Машуровська). При тому можна спостерегти, що зміст поняття «БЛ» трактується далеко неоднозначно. У статті ми ставимо за мету аналіз та узагальнення різних точок зору з проблем безеквівалентності.

Під час перекладу відбувається перехід від однієї мови до іншої, при цьому на деяких рівнях взаємодіють різні картини світу. Такими рівнями, як зазначає Н.Н. Миронова, можна вважати структурний (граматичні та когнітивно-семантичні структури) і лінгвокультурознавчий [3, с. 37]. Лінгвокультурологічному рівню притаманний лінгвокраїнознавчий компо-

мент, що актуалізується в семантичних комплексах, позначених національною специфікою. Такі семантичні комплекси отримали назву реалій. Вивченням реалій займалася велика кількість дослідників у галузі перекладознавства, зіставного мовознавства, лексикографії, лінгвокраїнознавства, методики викладання іноземних мов.

Термін «реалія» зазвичай вживається в широкому розумінні для позначення всіх національно маркованих слів. У нашому дослідженні зроблено спробу проаналізувати, як українська національна дійсність, відображена в текстах художніх творів, знаходить вираження в англійських перекладах. Об'єднання слів-реалій у тематичні групи дає можливість у концентрованому вигляді показати національну своєрідність мови і суспільства, що використовує цю мову в процесі комунікації.

Складність характеру відображення явищ об'єктивної дійсності іноземною мовою зумовлює підвищений інтерес до проведення порівняльних досліджень, що й визначає як їх актуальність, так і запропонованого нами аспекту дослідження.

Мета запровадженого пошуку – виділити «слова-реалії» як розряд безеквівалентної лексики української мови щодо англійської на матеріалі творів О. Забужко, подати його комплексну характеристику.

У статті розглядаються слова-реалії (СР), виявлені в результаті повної вибірки і порівняльного аналізу лексики творів О. Забужко – української поетеси, письменниці, літературознавця, публіциста, яка у своїй творчості приділяє багато уваги осмисленню української ідентичності, а її твори здобули міжнародне визнання, особливо широке в Центральній та Східній Європі – («Музей покинутих секретів», «Дівчатка») та їхніх перекладів англійською мовою («The Museum of Abandoned Secrets» (далі – MAS) переклад Ніни Шевчук-Мюрей, «Girls» (далі – G) переклад Аскольда Мельничука). У роботі використано дані тлумачних, енциклопедичних, етимологічних, історичних, двомовних словників тощо.

Термін «БЛ» досить часто трапляється в лінгвістичній літературі. Серед дослідників, які займалися вивченням БЛ, Г. П. Шатков (1952), Г. В. Чернов (1958), Л. Н. Соболев (1952), А. В. Федоров (1983), А. Д. Швейцер (1973), Є. М. Верещагін і В. Г. Костомаров (1973, 1990), Я. І. Рецкер (1974), Л. С. Бархударов (1975), С. Влахов, С. Флорін (1980, 1986), Р. К. Міньяр-Білоручев (1986), А. О. Іванов (1984), Н. Ю. Зотова (1986), В. Н. Комісаров (1990), А. Х. Гатілова (1996), Н. Н. Миронова (1997), А. С. Мамонтов (2000) та ін. Проблема безеквівалентних слів, які можна виділити лише при зіставленні лексичного складу однієї мови з лексичними одиницями іншої мови, неодноразово розглядалася в працях з теорії перекладу і лінгвокраїнознавства, але зміст поняття «БЛ» трактується, як вже зауважувалося вище, неоднозначно.

Про реалії як показники колориту, елементів національної своєрідності заговорили на початку 50-х рр. ХХ ст. У лінгвістичній літературі є численні визначення реалій. Одне з перших визначень поняття «реалія» запропонував учений В. Г. Гак. Терміном «реалія» він позначає побутові й специфічні національні слова та звороти, що не мають еквівалентів у побуті, а отже, і в мовах інших країн. Це «слова з національного побуту, яких немає в інших мовах, тому що немає цих предметів і явищ в інших країнах» [2, с. 18].

Питання систематизації та типології реалій лінгвістичного та лексикографічного опису лексичних засобів їхнього вираження залишаються дискусійними. Поширене визначення реалій як предметів матеріальної і духовної культури не дає достатніх підстав для встановлення їхньої типології, зважаючи на невизначеність кордонів ареалу (локально-географічного, культурно-генетичного, соціально-етнічного, національного), у межах якого ці предмети розглядаються. Визначення реалій як приватних елементів культури, що розуміються як «історично сформована на основі економічного базису сукупність матеріальних і духовних цінностей суспільства» [1, с. 4]. дозволяє розглядати їх у межах культурно-генетичної спільності, яка об'єднана мовою. Остання обставина є істотною, оскільки вона уточнює межі ареалу, в якому виділяються реалії. Для цілей лінгвістичного опису мовних засобів вираження реалій доцільно розглядати їх не просто як особливі предмети об'єктивної реальності, але і як особливі референти – елементи об'єктивної дійсності, відображені у свідомості, тобто предмети думки, з якими пов'язане певне мовне вираження.

Можна виділити три основні групи референтів, якщо розглядати їх, ґрунтуючись на ступені їхньої унікальності як елементів культури певної культурно-генетичної спільності щодо іншої. Першу численну групу складають референти, які тотожні в зіставлюваних культурах за своїми істотними і другорядними ознаками (*вода, береза*), хоча ступінь тотож-

ності референтів може бути різним. Відомо, що конкретні референти можуть викликати різні асоціації та уявлення, наприклад, іменник *береза*, крім денотативного значення «листяне дерево з білою (рідше темною) корою і серцеподібним листям» [4, с. 44], – містить смисловий відтінок, що викликає асоціації, пов'язані з батьківщиною для росіян. *Береза* для росіян – невід'ємна частина способу життя, вона служить основою поетичного образу в піснях, віршах, складає невід'ємну частину російського пейзажу, символізує Росію. До другої групи належать референти, які тотожні за своїми істотними ознаками, але різняться за другорядним (укр. *середня школа*). Третю групу складають референти, які за своїми істотним і другорядними ознаками є унікальними, тобто притаманними тільки певній культурі (*Кремль, рубль, аршин* та ін.). Межі між цими групами, особливо другої і третьої, умовні і рухливі, оскільки референти як «предмети думки» схильні до змін, що відбуваються в об'єктивній дійсності.

Серед причини безеквівалентності можна виділити: відсутність предмета чи явища в житті народу МП (?); дещо відмінне бачення світу різними народами – це виявляється в тому, що носії МП не завжди фіксують у поняттях і значеннях лексичних одиниць те, що фіксують носії ВМ (?). Спираючись на класифікацію значень мовного знаку, ми дійшли висновку, що причиною безеквівалентності є розбіжність референційних і прагматичних значень лексичних одиниць ВМ і МП.

Безеквівалентність має відносний характер. Саме тому її слід розглядати тільки в плані конкретної пари мов. У нашому випадку це були українська та англійська мови.

Поняття БЛ є широким за своїм змістом. До безеквівалентної лексики належать: реалії, терміни, фразеологізми, авторські неологізми, складні слова різних типів, вигук, звуконаслідування, аббревіатури, звертання, порушення літературної норми. Ці лексичні одиниці не мають у МП еквівалентів аналогічного рівня, і для передачі їх значення потрібно застосувати різні перекладацькі трансформації.

Аналіз лексико-графічної фіксації слів показав, що лексичну одиницю (ЛО) можна вважати безеквівалентною, якщо: 1) слово у двомовному словнику та в перекладі тексту транскрибується або транслітерується, особливо, якщо ще й подається пояснення; 2) наводиться описовий переклад; 3) для передачі ЛО використовується слово, близьке за значенням, але зміст насправді передано не точно або не повністю.

Виконане дослідження показало нерозривний зв'язок мови і культури, мови і суспільства. Мова є осередком культури народу-носія. При зіставленні мов і культур виділяються елементи, що збігаються і не збігаються. До елементів, що не збігаються, належать реалії – слова і словосполучення, які називають об'єкти і явища, характерні для побуту, культури, соціального та історичного розвитку одного народу і невідомі в інших етнолінгвокультурних спільнотах. Це особлива лексична форма вираження національно-мовної своєрідності. Близькість між мовою і культурою найбільш наочно виявляється в реаліях. Вони відображають особливості повсякденного, суспільного, духовного, культурного, економічного життя народу і є диференціальною ознакою, що дозволяє відрізнити специфічні риси однієї нації від іншої. Поява реалій у матеріальному й духовному житті суспільства веде до виникнення слів-реалій у мові.

Мова, обслуговуючи різні національні колективи, постійно накопичує елементи, що відображають особливості розвитку цих культур. Специфіка слів-реалій полягає в особливостях плану змісту, сутність якого визначається унікальністю позначуваних ними предметів і явищ, характерних лише для певної етнокультури. Адекватне розуміння в процесі комунікації неможливо без знання національно-культурної семантики реалій, відсутніх у зіставлюваних мові та культурі.

Конкретний матеріал дослідження дозволив провести лексико-тематичну класифікацію слів-реалій, у ході якої було виділено 4 великі групи, які поділяються на підгрупи:

- 1) побутові реалії (житло, одяг, їжа, види праці, музичні інструменти, народні свята);
- 2) етнографічні і міфологічні реалії (назви етнічних і соціальних спільностей та їхні представники найменування божеств, казкових істот та легендарних місць);
- 3) реалії державного ладу і суспільного життя (радянізми, громадські організації, партії та їхні учасники, посади, титули, звання);
- 4) ономастичні реалії: антропоніми (імена, прізвища відомих особистостей, що вимагають коментарів), топоніми – географічні назви, назви місць, що мають культурно-історичні асоціації тощо.

Разом із тим, було з'ясовано основні способи перекладу українських слів-реалій англійською мовою:

транскрипція/транслітерація (напр., *borsch*, *bryndza*, *varenyki*, *galúshki*, *saló*, *Polissya*);

калькування (напр., *tovarish*, *kolkhoz*);

використання аналітичної конструкції (є обов'язковим під час перекладання ономастичних реалій) (напр., *journalist Georgiy Gongadze*, *the politician Viacheslav Chornovil*, *legendary nationalist Mykola Mikhnovsk*);

заміна подібним для МП аналогом (*banshee*, *Billy Goat Gruff*).

Серед побутових реалій у творах О. Забужко можна виділити слова на позначення їжі та напоїв. Серед них є такі, що є безеквівалентними, і такі, що вже зафіксовані в тлумачному словнику. Це, зокрема, стосується реалії *борщ*, яка фіксується в англійському словнику як «a Russian soup usually containing beet juice as a foundation» (*російський суп, основою якого є буряковий сік* – Ю. Р.) (WD, р. 327). Хоча, на нашу думку, словник Вебстера подає неправильне тлумачення, оскільки борщ – це українська національна рідка страва, що вариться з овочів, переважно на м'ясному бульйоні.

«...вони сиділи вдома, варили **борщі**, студіювали езотеричну літературу» (МПС, с. 411).

«...the ladies who stayed home, cooked **borsches**, studied esoteric literature» (MAS, р. 397).

Аналогічна ситуація і з реалією *горілка*, яка як у двомовному словнику В. Бусела, так і в словнику Вебстера згадується як калька з рос. «водка» – «vodka», без жодної ознаки приналежності до української культури. Саме тому нам імпонує варіант перекладу Ніни Шевчук-Мюррей, яка використала описову конструкцію – *міцний напій*:

«Йому добре, то ейфорія від інтоксикації... від затруєння... Так, як од **горілки**» (МПС, с. 506).

«He feels good: the intoxication, the poison in the blood is making him euphoric like **strong drink**» (MAS, р. 487).

Щодо лексеми «самогон», яка також присутня у творах О. Забужко, то на її позначення перекладачка використовує також описову конструкцію – «homemade booze» (*домашня випивка* – Ю. Р.).

«...засідали до світа краснопогонники зі «стрибками» та «для храбрості» кружляли відрами нагарбаний за дня **самогон**» (МПС, с. 325).

«...where the Reds sat in their meetings with the turncoats all night long and drained, for bravery, buckets of **homemade booze**» (MAS, р. 312).

Двомовні ж словники пропонують перекладати це слово як кальку від російського – «vodka» або використати англійський аналог – «home-brewed brandy» (НАУС, с. 423). Це ж саме стосується й українського національного спиртного напою «вишнівка», яка також фіксується в словниках як «cherry brandy», і в тлумачному словнику англійської мови, відповідно, є визначення лише до цього поняття. Н. Шевчук-Мюррей використовує аналітичну конструкцію – *cherry liqueur*:

«а **вишнівка** – гаряча, густа й рубіново-червона, як проти світла» (МПС, с. 218);

«but **cherry liqueur**, hot, thick, and ruby red» (MAS, р. 199).

В історії та культурі кожного народу є лексика на позначення етнографічних і міфологічних реалій. Етнографічні реалії – це назви етнічних і соціальних спільностей та їх представників. До міфологічних належать найменування божеств, казкових істот та легендарних місць. Зазвичай ці лексико-семантичні групи є специфічними для кожної нації, а отже, і безеквівалентними.

У творах О. Забужко ми знайшли вісім слів-реалій, що належать до етнографічної групи, – «східняк», «галичани»/«галичмени», «лемки», «слобожанин», «русин», «гуцули» та їхні похідні. Загалом, усі ці слова позначають етнографічні групи української нації, що різняться місцем проживання: гуцули – етнографічна група українців, що живуть у гірських районах західних областей України; східняк – уродженець східних областей України; галичани – жителі Галичини; лемки – українці, які здавна живуть в Карпатах на обох схилах Східних Бескидів; слобожанин – житель Слобожанщини; русини – стара назва українсько-го населення Буковини, Галичини та Закарпатської України.

«...коли грав у шахи з «Карим» – раненим у бедро **східняком**» (МПС, с. 74);

«when he sat playing chess with Gypsy, a man from Slobozhanshchyna, an Easterner» (MAS, p. 58);

«східняк був популярний, дарма що всякчас підкреслював свою нетутешність, ба й певну зверхність над ними, **галичанами**, яких звав, усіх на гурт, «**галичменами**» (МПС, с. 83);

«**The Easterner** was popular, despite his constant showing off and slightly superior attitude toward the Galicians, to whom he referred, always in the plural, as “**Galich-men**”» (MAS, p. 66).

Усі виділені слова не мають варіантів перекладу у двомовних словниках, а отже, і в тлумачному словнику Вебстера, окрім лексеми «гуцули», яка наводиться в перекладному словнику, але все одно відсутня в англійських словниках. Навіть енциклопедія «Британіка» не подає жодної інформації про ці етнографічні групи. Підтвердженням безеквівалентності слугують і вищенаведені приклади речень з перекладу, де Н. Шевчук-Мюрей використовує транслітерацію, або описовий метод перекладу з коментарем.

Відсутній у носіїв англійської мови і відповідник укр. *потерча*. В українській міфології так називають дитину, яка померла нехрещеною, або власне її душу, це демонічна істота. Це слово-реалія не фіксується в двомовних та тлумачних словниках англійської мови. Авторка перекладу використовує англійський аналог *banshee*, що означає примару-плакальницю. Отже, вищенаведене свідчить про безеквівалентність цієї міфологічної реалії.

«Вжеж?, така картинка запам'ятовується надовго: сайєнс фікшин, чистилище для **потерчат**» (МПС, с. 489).

«You bet, a picture like that stays with you: science fiction, **banshee purgatory**» (MAS, p. 467).

Найчисленнішими у творах О. Забужко є слова-реалії, які описують предмети та явища радянського періоду. Саме тому ми вирішили всі слова, що стосуються цього періоду в історії українського народу, об'єднати в одну тематичну групу, без огляду на те, що вони позначають (особу, предмет побуту, організацію тощо). Уперше термін «радянські реалії» застосував Г. Чернов [5, с. 3]. Це слова, словосполучення всесоюзного контексту, що відображають соціалістичну дійсність і несуть певну соціально-політичну інформацію, пов'язану з історією і життям країни, з радянським способом життя: *Герой соціалістичної партії, бригадний підряд, перебудова, колективізація*. Це своєрідні символи доби. У лексичному фоні радянців виявляються ідеологічні компоненти, про які писав ще Л. Щерба [6, с. 311], тобто семи, зумовлені світоглядом, ідеологією, характерною для соціалістичної культурної свідомості. Варто також зазначити, що більшість радянців походить з російської мови.

Зазвичай, усі радянськи в бінарному зіставленні українська-англійська є безеквівалентними, оскільки, з погляду прагматики, немає ще англійської країни, для якої явища соціалістичного ладу стали б повсякденною реальністю і потребували б втілення і закріплення в національній мові.

«це вам прецінь не **сталінська доба**, прошу панства, а соціалізм із людським обличчям» (МПС, с. 558).

«After all we're not talking about **Stalinism** here, ladies and gentlemen; this is the era of **Socialism with a human face**» (MAS, p. 539).

До ономастичних реалій, за класифікацією В. С. Виноградова, належать антропоніми (імена, прізвища відомих особистостей, що вимагають коментарів) та топоніми – географічні назви, назви місць, що мають культурно-історичні асоціації тощо. Зазвичай усі ономастичні слова-реалії є безеквівалентними: не мають еквівалентів у культурному та історичному житті носіїв англійської мови та не відображаються в англійській мові, тобто не зафіксовані в словниках.

У творах О. Забужко є невелика кількість антропонімів на позначення постатей XVIII – початку XIX ст., зокрема, Г. Сковороди та Лесі Українки.

«от тільки не нам їх лічити, – і на тому нація, котра подарувала людству **Сковороду**» (МПС, с. 58);

«the ones doing the numbering, a conclusion that prompts our nation, which had given the world **the great philosopher Skovoroda**» (MAS, p. 40).

У наведеному вище зразку перекладу до лексеми *Сковорода* подано коментар «*the great philosopher*», звідки зрозуміло, що Г. Сковорода визначний філософ.

Отже, виконане дослідження неупереджено довело нерозривний зв'язок мови і культури, мови і суспільства. Мова є осередком культури народу-носія. При зіставленні мов і культур виділяються елементи, які збігаються і не збігаються. До елементів, що не збігаються, належать реалії – слова і словосполучення, котрі називають об'єкти і явища, характерні для побуту, культури, соціального та історичного розвитку одного народу і невідомі в інших етнолінгвокультурних спільнотах. Це особлива лексична форма вираження національно-мовної своєрідності. Близькість між мовою і культурою найбільш наочно виявляється в реаліях. Вони відображають особливості повсякденного, суспільного, духовного, культурного життя народу і є диференціальною ознакою, що дозволяє виявляти специфічні риси кожної нації. Поява реалій у матеріальному й духовному житті суспільства веде до виникнення слів-реалій у мові, які, зазвичай, є безеквівалентними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Верещагин Е. М. Язык и культура : Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного : монография / Е. М. Верещагин, В. М. Костомаров. – М. : Русский язык, 1990. – 246 с.
2. Гак В. Г. К проблеме соотношения языка и действительности / В. Г. Гак // Вопросы языкознания. – 1972. – № 4. – С. 19–22.
3. Миронова Н. Н. Адекватность перевода реалий как признак компетентности / Н. Н. Миронова // Коммуникативные аспекты лингвистики, перевода и методики преподавания иностранных и родного языков. Тезисы Международной научно-практической конференции 14-19 октября 1998 г. Курск ; Курский государственный технический университет, 1998. – С. 37–38.
4. Ожегов С. И. Лексикология. Лексикография. Культура речи : учебное пособие / С. И. Ожегов. – М. : Высшая школа, 1974. – 352 с.
5. Чернов Г. В. Вопросы перевода русской безэквивалентной лексики на английский язык : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.02.02 / Г. В. Чернов. – М., 1958. – 24 с.
6. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность : монография / Л. В. Щерба. – Л. : Наука, 1974. – 158 с.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. МПС – Забужко О. Музей покинутих секретів : роман / О. Забужко. – К. : Комора, 2009. – 832 с.
2. НАУС – Балла М. І. Новий англо-український словник / М. І. Балла. – [2-е видання, випр. та доп.]. – К. : Чумацький Шлях, 2004. – 668 с.
3. MAS – Zabuzhko O. The Museum of Abandoned Secrets : novel / O. Zabuzhko ; translated by Nina Shevchuk-Murray. – Las Vegas : AmazonCrossing, 2012. – 760 p.
4. WD – Webster's 1913 Dictionary. – URL : <http://www.webster-dictionary.org>.

ОБРАЗ МЕСІЇ В «КОСМІЧНІЙ ТРИЛОГІЇ» К. С. ЛЬЮІСА

Юлія Лесик

Магістр Інституту філології Чорноморського державного університету ім. Петра Могили (УКРАЇНА), 54007, м. Миколаїв, вул. Карла Маркса 22/1, кв. 11, e-mail:

lesykjulia@gmail.com

UDC: 821.111.09-331.9

ABSTRACT

Lesyk Julia. The Messiah's Image C. S. Lewis's "Space Trilogy"

The article deals with a deep analysis of the Christian discourse's specific in the genre of science fiction based on C. S. Lewis's Space Trilogy which includes such novels as *Out of the Silent Planet*, *Perelandra* and *That Hideous Strength*. This study defines the notions of Christian discourse and science fiction, their elements and characteristics. The article provides a detailed analysis of the elements of Christian discourse in C. S. Lewis's science fiction cyclus such as a religious institution, religious agents, religious anthroponomy, religious system and movements, religious philosophy and rituals. The present research also focuses on the genre's peculiarities of Space Trilogy and their impact on the realization of British author's Christian view. This article presents the results of the demonstration of Christian discourse's specific according to the analysis of the plot and characters in C. S. Lewis's science fiction cyclus. The specific resides in the representation of The Messiah's image, identity and faith formation. The article is of great help to researches which deal with Christian discourse and its' main elements.

Key words: Christianity, Christian discourse, science fiction, faith, The Messiah.

У статті здійснено спробу дослідження специфіки християнського дискурсу в жанрі наукової фантастики на матеріалі трьох романів «За межі мовчазної планети», «Переландра» та «Ця мерзена сила», що входять до «Космічної трилогії» Клайва Стейплза Льюїса. Обґрунтовано поняття «християнський дискурс» і «наукова фантастика» та визначено їх елементи й ознаки. Спираючись на теоретичні розробки російської дослідниці Катерини Валеріївни Бобиревої, представлено аналіз елементів християнського дискурсу в науково-фантастичному циклі романів К. С. Льюїса: інститут релігії, релігійні агенти, релігійні антропоніми, релігійні системи та напрямки, релігійна філософія та ритуали. Виявлено жанрові особливості «Космічної трилогії» та їх вплив на спосіб вираження християнського світогляду британським письменником. На основі аналізу сюжету та системи образів у науково-фантастичному циклі Клайва Стейплза Льюїса визначено специфіку розгортання християнського дискурсу, яка полягає у зображенні становлення образу Месії, формування його ідентичності та віри. Теоретична цінність роботи визначається тим, що в ній реалізуються принципи дослідження елементів християнського дискурсу, а також окреслено його структуротворчу та ідеологічну мету в художньому творі.

Ключові слова: християнство, християнський дискурс, наукова фантастика, віра, Месія.

Стрімкий розвиток технологій ХХ століття суттєво вплинув на літературний процес, що призвело до створення та популяризації нового жанру – наукової фантастики. Паралельно з цим у суспільстві виникає криза релігійної свідомості, внаслідок чого наукова фантастика почала використовуватись виключно для розкриття ідей еволюціонізму. Такі фантасти як Х. Г. Уеллс, О. Степлдон та Дж. Б. С. Холден дотримувались саме цього принципу у своїх творах. Проте існувала й інша категорія письменників, до якої належав Клайв Стейплз Льюїс. Їхньою метою було довести універсальність жанру наукової фантастики. Для цього Льюїс обрав за основу творів християнські віровчення та біблійні сюжети. Першим втіленням християнської думки у художніх творах К. С. Льюїса вважають саме цикл науково-фантастичних романів «Космічну трилогію», яка була написана у період з 1937 р.

по 1945 р.. Ідеї, розкриті Льюїсом у трилогії, знайшли своє відображення у теоретичних працях письменника, оскільки одночасно з написанням романів Льюїс публікує низку філософських есе та теологічних трактатів, таких як «Проблема болю» (1940 р.), «Як ставитись до себе» (1940 р.), «Християнство і культура» (1940 р.), «Людина скасовується» (1943 р.), «Християнська апологетика» (1945 р.), «Колектив і містичне тіло» (1945 р.) та багато інших есе. Згодом усі ключові християнські поняття були викладені Льюїсом в апологетичній праці «Просто християнство» (1952 р.).

Саме тому чимало науковців, зокрема Брюс Едвардс, Арт Ліндслі, Філіп Рюкен, Сенфорд Шварц [6, 12, 14, 15], зосереджували свої дослідження насамперед на християнському дискурсі творчості К. С. Льюїса. Більшість дослідників, таких як Роджер Грін, Джана Хармон, Брендон Топоров, Джоель Вудраф [7, 8, 18, 19], вивчали вплив релігійних переконань на твори письменника, спираючись на теоретичні роботи Льюїса «Проблема болю» (1940 р.), «Просто християнство» (1952 р.) та «Людина скасовується» (1943 р.). Християнський дискурс у науковій фантастиці вивчали Олена Хаєцька, Джон Морт, Ненсі Тишлер та інші [5, 13, 17]. Чимало досліджень було присвячено популярному циклу фентезі К. С. Льюїса «Хроніки Нарнії», проте недостатня увага приділена його християнській науковій фантастиці, представленій «Космічною трилогією». Романи цієї трилогії – «За межі мовчазної планети» (1938 р.), «Переландра» (1943 р.), «Ця мерзена сила» (1945 р.) – відносять до творів, які заклали фундамент піджанру християнської наукової фантастики загалом і поетики фентезі Льюїса зокрема.

Таким чином, наукова новизна цього дослідження полягає в аналізі образу Месії в контексті християнського дискурсу «Космічної трилогії» К. С. Льюїса та виокремленні характерних ознак піджанру християнської наукової фантастики у творчості письменника. Мета статті – дослідити специфіку розгортання християнського дискурсу в науково-фантастичних романах К. С. Льюїса. Необхідність глибшого опрацювання обраної письменником оригінальної жанрової форми для вираження християнських ідей зумовила актуальність дослідження.

Незважаючи на те, що сам термін «дискурс» (лат. Discursus – міркування, фр. discours – промова, виступ) виник і спочатку використовувався у французькій лінгвістичній традиції та трактувався з точки зору лінгвістичної концепції, у сучасному літературознавстві дискурс виступає у вигляді ряду певних тематичних авторських висловлювань, зумовлених впливом з боку соціуму та інших інститутів [2, с. 55]. Згідно з К. В. Бобиревою, християнський дискурс містить такі структурні складові, як релігійні інститути та їх представники, агенти релігії, релігійні антропоніми, системи та напрямки, релігійна філософія та дії. З огляду на це, християнський дискурс являє собою інституційне спілкування, метою якого є залучення до віри або зміцнення віри в Бога. Найбільш поширеними формами втілення такої мети є гімни, проповіді, трактати, коментарі, притчі. Їх авторами переважно ставали священнослужителі. Щодо інших жанрів, то з ними перш за все працювали письменники-християни [2, с. 32–33]. Наприклад, Ф. М. Достоєвський з романами «Злочин і кара», «Брати Карамазови», Г. Честертон з детективними розповідями, Ф. Перетті з серією трилерів, Дж. Б. Джекінс з романтичними новелами та дитячими пригодницькими розповідями, Дж. Р. Толкін з романом-епопеєю у жанрі фентезі «Володар перснів» та романом «Сільмаріліон».

У часи домінування технологій над релігією у житті Льюїса відбувається чимало змін. Він проходить шлях від атеїста до християнина. Письменник звертається до Святого Писання і розвиває тему християнства у своїх працях. Як результат, він публікує низку художніх творів за християнською тематикою: «Космічну трилогію» (1938 – 1945 рр.), «Листи Баламута» (1941 р.), «Хроніки Нарнії» (1945 – 1956 рр.), «Доки ми не дістали облич» (1956 р.), а також чимало теоретичних праць. Для першого циклу романів «Космічна трилогія» Льюїс обрав нову для нього форму – наукову фантастику. Письменник зупинився на цьому жанрі з ряду причин. По-перше, на думку Б. Едвардса, «Дж. Р. Р. Толкін та Льюїс вважали, що даному жанру бракує історій боротьби Добра зі Злом» [6, с. 379]. Вони прагнули розширити можливості жанру, тому вирішили написати два науково-фантастичних романи: Толкін про подорож у часі, а Льюїс – у просторі. По-друге, К. С. Льюїс був противником ідеї еволюціонізму, яка дуже часто фігурувала у науково-фантастичних творах. Однією із версій, запропонованою Сенфордом Шварцом було те, що письменник хотів пока-

зати падіння науки перед релігією, тим самим заперечивши філософію еволюціонізму, використавши найбільш популярний для її просування жанр [15, с. 150].

Існує багато визначень даного жанру. Британський письменник та автор енциклопедичних видань з наукової фантастики Джордж Манн акцентував увагу на тому, що: «Наукова фантастика – форма фантастичної літератури, яка намагається відобразити в раціональних та реалістичних умовах майбутнє та навколишній світ, відмінний від існуючого. Наукова фантастика зображує зв'язок між часовими рамками, в яких був написаний твір, та коментує сучасне суспільство, розкриваючи матеріальний та психологічний вплив, викликаний новими технологіями, на людство... Так чи інакше, автори у жанрі наукової фантастики будуть використовувати дивні та уявні світи як полігон для нових ідей та гіпотез щодо цих змін, розглядаючи при цьому всі можливі сценарії розвитку та пропонуючи їх своїм читачам» [16, с. 12].

Американський дослідник Джон Морт зазначив, що «К. С. Льюїс заклав основи християнської наукової фантастики у «Космічній трилогії», завдяки чому він назавжди залишиться взірцем для майбутніх евангелістських фантастів» [13, с. 23]. Письменник втілює християнський дискурс у цьому жанрі, обравши структуротворчим елементом образ Месії. Майже вся трилогія зосереджена на подорожах головного героя – Ренсома. У першій частині, «За межі мовчазної планети», він дістається до Марсу (Малакандри), у другій, «Переландра», – до Венери (Переландри), проте у третьому романі, «Ця мерзенна сила», Льюїс дещо відходить від головної ідеї – паломництва, адже головний герой перебуває на Землі. Скоріше за все, на письменника вплинули настрої тогочасної повоєнної Європи та стрімка популярність ідей еволюціонізму, оскільки ця ворожа К. С. Льюїсу філософія, на його думку, і була причиною виникнення війн. З огляду на це, письменник залишає Ренсома на Землі як Спасителя, який має врятувати планету від жахливих наслідків розповсюдження ідей еволюціонізму. Тим не менш, вибір Льюїсом теми паломництва не є випадковим. Він захоплювався богословськими працями баптиста Джона Беньяна, а особливо його повчальною притчею «Шлях паломника», у якій ішлося про подорож головного героя до потойбічного світу. Протягом цієї подорожі паломник мусив подолати свої страхи та вади, тобто твір мав на меті показати очищення людини шляхом боротьби із самою собою, що давало їй можливість наблизитись до Бога.

У романі «За межі мовчазної планети» ми бачимо такий самий принцип. Найперше, на що звертаємо увагу – ім'я головного героя Ренсом (з англ. *Ransom* – спокута). Протагоніст не одразу осмислює походження свого імені. Проблема самоідентифікації Ренсома вирішується шляхом божественного втручання – тоді, коли до нього звертається Бог: «*It is not for nothing that you are named Ransom*» [10, с. 160]. Проте головний герой тлумачить це по-своєму: «*And he knew that this was no fancy of his own. He knew it for a very curious reason—because he had known for many years that his surname was derived not from ransom but from Randolph's son. It would never have occurred to him thus to associate the two words.*» [10, с. 161], на що у відповідь знову промовляє той самий Голос: «*My name also is Ransom*» [10, с. 161]. Льюїс проводить чітку паралель протагоніста з Ісусом Христом. По-перше, ім'я Ісус з грецької мови означає «Сущий є спасінням», «Ягве є спасінням», «Життя є спасінням». По-друге, спокута у християнстві – це визволення людини з неволі зла й гріха Ісусом Христом, який віддає своє життя як викуп; у вузькому значенні – це містерія життя Ісуса, який своїм послухом Богові виправляє непослух людини (гріх) щодо Бога. Спокута є наслідком страждання і смерті Ісуса Христа.

Таким чином, вже у першому романі К. С. Льюїс розкриває основне завдання Ренсома – спасіння людства через спокуту. Однак, письменник не подає завершений образ Месії, а зображує сам процес становлення Спасителя протягом усієї трилогії. Для досягнення цієї мети автор створює характерного персонажа – 35-річного кембриджського філолога Ренсома, високого і сутулого одинака у зношеному одязі. Він не має власної сім'ї і все своє життя присвячує науці. Дослідники життя та творчості Льюїса, такі як Сенфорд Шварц та Брюс Едвардс, наполягають на тому, що письменник вдався до автобіографічного зображення головного героя, оскільки сам К. С. Льюїс також був філологом і в 33 роки став християнином. За версією Б. Едвардса, на прикладі Ренсома митець хотів зобразити власний тернистий шлях до розуміння та прийняття християнства. Більш того, на думку С. Шварца, для Льюїса було принципово важливим зображення «охристиянення» саме

науковця – з огляду на те, що письменник був противником на той час популярного еволюційного руху.

Першим завданням, яке ставить автор перед Ренсомом, – перебороти страх. Зазначимо, що у своїх працях Льюїс неодноразово звертається до подолання страху як однієї з важливих вимог християнства. Наприклад, у «Просто християнстві» К. С. Льюїс пише: «...страх існує тоді, коли людина намагається стати кращою. Шлях до вдосконалення свого духовного світу є однією з вимог християнства, і справжній християнин повинен її дотримуватись. Коли людина стає кращою, вона краще бачить зло, яке ще залишається в ній. Коли стає гіршою, менше бачить його у собі. Добрі люди знають і про добро, і про зло, погані не знають ні про те, ні про інше» [4, с. 246].

Під час подорожі до Марсу протагоніст розуміє, що він боїться космосу, безмежного порожнього простору. Окрім агорафобії, у нього з'являється страх перед невідомим, оскільки його викрали і він не знає, що на нього чекає. Згодом Ренсом розуміє, наскільки красивий та дивовижний космос: «*there were celestial sapphires, rubies, emeralds and pin-pricks of burning gold*» [9, с. 36]. Переосмислюючи свій страх перед порожнечою, він відкриває для себе інший космос, наповнений життям. Для Льюїса ці міркування грали велику роль протягом усього його життя, оскільки «безжиттєвий космос» був одним із маркерів атеїзму для письменника, тому, коли головний герой переосмислює його наповненість, він наче-то переступає сходинок зневір'я і рухається далі шляхом християнського пізнання.

Паломництво Ренсома полягало не лише у подорожі до Марсу (Малакандри), він познайомився з культурою місцевих жителів – трьох малакандрійських рас – хросів, сорнів та пфіфльтрігів. Від хросів протагоніст дізнається про християнські норми та життя у спільноті, сорни переповіли йому історію створення світу (альтернативну версію біблійського сюжету), а пфіфльтріги вразили його своєю працьовитістю. Ренсом виступає не просто спостерігачем, але й активним учасником усіх ритуалів, тобто він стає членом їхнього суспільства. На цьому етапі головний герой починає розуміти основи християнства, адже на прикладі суспільного устрою хросів він спостерігає за тим, як вони слідує Божому Заповітові. Для втілення цієї ідеї Льюїс звертається до філологічного аспекту, оскільки в мові хросів немає таких слів, як «поганій», «злий», «смерть», «вбивство», «насилля», «зрада», «війна», «гріх», «крадіжка», «неповага», а отже і в суспільстві не існує тотожних понять. Такі висновки підштовхують Ренсома до ідеї, що, порівняно з малакандрійцями, на Землі ніхто по-справжньому ще не пізнав християнства. Саме тому він вирішує прийняти місію просвітителя і повернутись на Землю, щоб урятувати людство від скоєння найбільшого гріха – втрати справжньої віри. Проте Льюїс вводить нове випробовування – страх перед смертю. Ельділи готують корабель для його подорожі додому, але вони не можуть постійно постачати на нього кисень. Після переосмислення значення свого життя, він зрозумів, що смерть – це не те, чого варто боятись. Він повірив у життя після смерті: «*Some moments of cold fear he had; but each time they were shorter and more quickly swallowed up in a sense of awe which made his personal fate seemed insignificant. He could not feel that they were an island of life journeying through an abyss of death. He felt opposite – that life was waiting outside the little iron egg-shell...if they were to perish they would perish by the “unbodying” of the space-ship and not by suffocation within it*» [9, с. 146]. Отже, Ренсом переборює і цей страх, після чого його перший етап паломництва завершується хрещенням небесною водою, тобто дощем.

У другому романі «Переландра» паломництво Ренсома продовжується, і наступним кроком головного героя стає зречення свого «я». Задля цього йому необхідно виконати нове завдання – не допустити гріхопадіння на Венері (Переландрі). Щодня Ренсом контролює Королеву (прототип Єви), не допускає до неї Диявола та повчає її християнської моралі. Проходження цього випробовування відбувається паралельно з утвердженням віри Ренсома, адже в нього виникають сумніви щодо справедливості Бога: «*Why did no miracle come? Or rather, why no miracle on the right side? For the presence of the Enemy was in itself a kind of Miracle. Had Hell a prerogative to work wonders? Why did Heaven work none? Not for the first time he found himself questioning Divine Justice. He could not understand why Maleldil should remain absent when the Enemy was there in person*» [10, с. 152]. Диявол спокушає його тричі, а Ренсом опирається, як і Ісус у пустелі: «*He taught himself to keep silent in the end: not that the torture of resisting his impulse to speak was less than the torture of*

response but because something with him rose up to combat the tormentor's assurance that he must yield in the end» [10, с. 152].

Як можна побачити, Льюїс поєднує два біблійних сюжети: спокусу Єви Змієм в Едемі та спокусу Ісуса Христа Дияволом у пустелі. За Біблією, в обох випадках Диявол вдається до різних тактик: у першому – це спокуса знаннями, у другому – голодом, гординою та вірою. У «Переландрі» відбувається фактично те ж саме, Уестон намагається зробити з Королеви справжню егоїстку, повчаючи її на свій лад: *«Ransom perceived that the affair of the robes and the mirror had been only superficially concerned with what is commonly called female vanity. The image of her beautiful body had been offered to her only as a means to awake the far more perilous image of her great soul. The external and, as it were, dramatic conception of the self was the enemy's true aim. He was making her mind a theatre in which that phantom self should hold the stage» [10, с. 152];* Ренсому він підкидає нові причини для сумнівів у вірі. Так Льюїс доводить ідею того, що найбільший гріх людства – це утвердження власного «Я». Згодом письменник розкриває своє розуміння поняття гріха у «Просто християнстві»: *«У той момент, коли проявляється ваше «Я», ймовірна можливість того, що ви захочете поставити це «Я» на перше місце – стати Богом. Це і є гріх Диявола і цим він заразив людський рід... Великий гріх – гординя, самовдоволення. Саме гординя зробила Диявола тим, ким він став... Гордість веде до всіх інших пороків: це абсолютно ворожий Богу стан духу... Гріх – коли людина захотіла зробити все по-своєму... Грішна людина – це бунтар, який має скласти зброю, щоб покаятись» [4, с. 141, 315].*

Лише після зречення від самого себе, позбувшись нерішучості, впертості та скептицизму, Ренсому вдається встояти перед спокусою. Він починає дослухатись до Голосу Божого і одержує перемогу над Дияволом, адже *«християнин – член містичного тіла, в якому послух – шлях до свободи, покірність – шлях до радості, єднання – шлях до віднайдення свого обличчя» [3, с. 227].* Якщо Ісус встояв перед Дияволом завдяки смиренню та молитвам, Льюїс зобразив Ренсома справжнім воїном Добра. Спочатку Ренсом впевнений у тому, що він вистоїть, отримавши перемогу в духовній битві: *«It stood to reason that a struggle with the Devil meant a spiritual struggle ... the notion of a physical combat was only fit for a savage» [10, с. 156].* Справжня битва його лякає, але він швидко змінює своє рішення: *«The habit of imaginative honesty was too deeply engrained in Ransom to let him toy for more than a second with the pretence that he feared bodily strife with the Un-man less than he feared anything else» [10, с. 155].* Саме тому Ренсом вступає у відкритий бій з Уестоном. Більше того, Льюїс змальовує двобій Ренсома та Уестона відповідно до Святого Писання, коли Бог проклинає Змія одразу після Гріха: *«Посію ворожнечу між тобою та між жінкою, між вашими дітьми та їхніми; він розтрощить твою голову, а ти вжалиш його у п'яту» [1, с. 356].* Ренсом розтрощив череп Уестону, а сам залишився з навіки кровоточивою п'ятою.

Отже, у другому романі відбувається формування Ренсома як Спасителя. Льюїс проводить чітку паралель між своїм героєм та Ісусом Христом. Ренсом подорожує без одягу, тобто входить у світ оголеним, задля того, щоб прийняти християнство та передати волю Божу. Потрапивши на планету, він бачить свою наполовину засмаглу шкіру, що символізує подвійну природу головного героя. У ніч перед битвою з Дияволом Ренсом молиться та страждає від сумнівів – так само, як Ісус у Гефсиманському саду перед арештом. Протагоніст повертається на Землю на десять років молодшим і в усипаній квітами труні. Він символічно помирає та воскресає, а потім стає немов святим для християнської спільноти у третьому романі «Ця мерзенна сила».

На цьому, фактично, й закінчується паломництво Ренсома. У третьому романі Льюїс зображує головного героя головою християнської спільноти, яка живе у пансіоні Св. Анни. Письменник навмисно обрав таку назву, адже під час подорожі Англією він побачив рештки храму Св. Анни, який був зруйнований під час війни. К. С. Льюїс зіткнувся з наслідками еволюціонізму та був неприємно вражений тим, до чого доводить прагнення людини панувати – до знехтування храмом Божим. Тому, як пам'ять про побачене, він вирішив залишити назву храму у своєму романі. Тобто, спільнота проживала не просто у будинку, але й у храмі. Ренсом зібрав навколо себе десять людей, а також ведмедя та птаха – отже, загалом їх 12, як і 12 апостолів Ісуса Христа. Окрім того, Льюїс проводить паралель із Чудесами Христовими, коли Ренсом вселяє віру в Джейн та вчить її нормам християнсько-го шлюбу: *«No one has ever told you that obedience- humility-is an erotic necessity. You are*

putting equality just where it ought not to be. As to your coming here, that may admit of some doubt. For the present, I must -send you back. You can come out and see us. In the meantime, talk to your husband and I will talk to my authorities» [11, с. 96]. Отже, він практично зцілює її, як і Ісус зцілював людей лише вірою та молитвою.

Взагалі, Ренсом продовжує працювати над собою, спілкуючись із учасниками своєї спільноти. Він не просто повчає їх, але також у них і вчиться. Через проповіді Ренсом намагається донести ідею, якої Льюїс дотримувався все своє життя, – невпинної роботи над собою, оскільки, на думку К. С. Льюїса, такий спосіб вдосконалення відлякує нехристиян від віри, бо вони страшаються постійного саморозвитку, думаючи, що це призводить до повного аскетизму та відмови від будь-якого задоволення [3, с. 229]. Проте, за Біблією, «справжнє задоволення і справжня вітха в тому, щоб жити для інших та піклуватися про них». Власне, це і доводить Льюїс протягом усього третього роману.

У «Цій мерзенній силі» протагоніст виступає більше як батько, чи навіть цар, оскільки Джейн Стаддок порівнює його з царем Соломоном та королем Артуром, а всі інші члени спільноти називають його господарем, главою та Пендрагоном (король бритів). Ренсом повчає свою спільноту смиренню і терпінню та передає свої знання Джейн. Більш того, Льюїс проводить паралель із Ісусом Христом, адже протагоніст приймає страждання – він не хоче виліковувати свою рану від укусу Диявола, він хоче прожити з нею: «*God's glory, do you think you were dug out of the earth to give me a plaster for my heel ? We have drugs that could cheat the pain as well as your magic, if it were not my business to bear it to the end...*» [11, с. 195]. Ренсом навіть не відчуває болю, він прийняв її: «*...all this begins to feel like a dream. A happy dream, you understand: all of it, even the pain. I want to taste every drop»* [11, с. 267].

Таким чином, окрім прийняття та утвердження віри головним героєм, спостерігаються також і досить символічні зовнішні зміни протягом трилогії. Так, у романі «За межі мовчазної планети» Ренсом – сутулий чоловік у пошарпаному одязі, дуже схожий на паломника. Згодом, у другому романі протагоніст опиняється голим на Переландрі, що фактично символізує його готовність прийняти християнство та розпочати новий етап у своєму житті. У «Цій мерзенній силі» опис зовнішності Ренсома нагадує образ святого або короля: «*How could she have thought him young? Or old either ? It came over her that this face was of no age at all. She had, or so she had believed, disliked bearded faces except for old men. But that was because she had long since forgotten the imagined Arthur of her childhood -and the imagined Solomon too. Solomon . . . for the first time in many years the bright solar blend of king and lover and magician which hangs about that name stole back upon her mind. For the first time in all those years she tasted the word King itself with all its linked associations of battle, marriage, priesthood, mercy, and power»* [11, с. 92].

Отже, К. С. Льюїс поетапно зобразив становлення головного героя Ренсома, порівнюючи його з образом Месії. По-перше, письменник фактично описує сучасного Ісуса Христа на тлі альтернативних біблійних сюжетів. По-друге, Льюїс на прикладі Ренсома, доводить те, що у протистоянні Наука-Релігія, перемога все ж таки за Релігією, оскільки протагоніст пройшов шлях від науковця-агностика до християнина. На кожному з трьох етапів формування образу Месії, а саме паломництво, прийняття та становлення, письменник розкриває елементи християнського дискурсу, який, своєю чергою, формується навколо головного героя. Наприклад, інститут релігії та її представники – це пансіонат Св. Анни (храм) та християнська спільнота, яка зібралась завдяки Ренсому. Агенти релігії представлені протагоністом та його оточенням – малакандрійцями, переландрівськими Королем з Королевою, мешканцями пансіонату. Всі вони пов'язані однією релігійною системою – християнством. У «Космічній трилогії» Ренсом вдається до таких релігійних дій, як хрещення, молитва (на Переландрі), а також організоване ним богослужіння в пансіонаті. Оскільки майже всі елементи християнського дискурсу зосереджені навколо або виходять із образу Ренсома, ми можемо зробити висновок, що становлення образу Месії – це один із головних структуротворчих елементів християнського дискурсу «Космічної трилогії» К. С. Льюїса.

ЛІТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические, в русском переводе с параллельными местами и словарем. — М. : Российское Библиейское общество, 2000. — 1312 с.
2. Бобырева Е. В. Религиозный дискурс: ценности, жанры, стратегии (на материале православного вероучения): дис. доктора филологических наук : 10.02.05 / Бобырева Екатерина Валерьевна. — Волгоград, 2007. — 465 с.
3. Льюис К. С. Просто христианство. Бог под судом / Клайв Стейплз Льюис. — М. : Гендальф, 1994. — 272 с.
4. Льюис К. С. Просто христианство / Клайв Стейплз Льюис. — М. : Фазенда. Дом надежды, 2009. — 320 с.
5. Хаецкая Е. Возможна ли христианская fantasy? К определению термина «сакральная фантастика» / Елена Хаецкая // Синие стрекозы Вавилона. — 2003. — С. 25 — 30.
6. Edwards B. L. C. S. Lewis. Life, Works, and Legacy: 4 Vol./ Bruce L. Edwards. — London: Praeger Publishers, 2007. — 1394 p.
7. Green R. L. C. S. Lewis: A Biography, Revised Edition / Roger Lancelyn Green, Walter Hooper. — London: Harvest book, 1994. — 320 p.
8. Harmon J. C. S. Lewis on the Problem of Pain / Jana Harmon // Knowing & Doing. — 2012. — № 12 — P. 1 — 4.
9. Lewis C. S. Out of the Silent Planet / Clive Staples Lewis. — New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1965. — 160 p.
10. Lewis C. S. Perelandra: A Novel / Clive Staples Lewis. — New York: Scribner, 2003. — 267 p.
11. Lewis C. S. That Hideous Strength: A Modern Fairy-Tale for Grown-Ups / Clive Staples Lewis. — New York: Scribner, 2003. — 248 p.
12. Lindsley A. C. S. Lewis on Absolutes / Art Lindsley // Knowing & Doing. — 2002. — № 4 — P. 1 — 4.
13. Mort J. Christian Fiction. A Guide to the Genre. / John Mort. — Greenwood Village: Libraries Unlimited, 2002. — 355 p.
14. Ryken Ph. C. S. Lewis the Evangelist / Philip G. Ryken // Knowing & Doing. — 2009. — № 9 — P. 1 — 9.
15. Schwartz S. C. S. Lewis on the Final Frontier: Science and the Supernatural in the Space Trilogy. / Sanford Schwartz. — Oxford: Oxford University Press, 2009. — 257 p.
16. The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction / [ed. George Mann]. — London : Robinson, 2001. — 607 p.
17. Tishler N. M. Encyclopedia of Contemporary Christian Fiction. From C. S. Lewis to Left Behind. / Nancy M. Tishler. — California: ABC-CLIO, 2009. — 374 p.
18. Toporov B. Beyond Mere Christianity. C. S. Lewis and the Betrayal of Christianity. / Brandon Toporov. — Saudi Arabia: Riyadh, 2005. — 147 p.
19. Woodruff J. S. The Generous Heart and Life of C. S. Lewis / Joel S. Woodruff // Knowing & Doing. — 2004. — № 2 — P. 1 — 4.

ПРОСТОРОВЕ ЗНАЧЕННЯ ДІЄСЛОВА (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ХИМЕРНОЇ ПРОЗИ)

Ольга Бачишина

Аспірант, магістр філології,
кафедра української мови,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
79000, м. Львів, вул. Університетська 1, e-mail: olga.bachyshyna@gmail.com
UDC: 811.161.2'371'366.58

ABSTRACT

Bachyshyna Olha. The spative semantics of verbs (on the base of Ukrainian chimeric prose).

The paper deals with an analysis of characteristics of verbs with space semantic. Despite the fact that verb is one of the main language tools to denote location, it's properties in this regard have been little studied. This fact defines a relevance of the following analysis. The main distinguished feature of space semantics is statics and dynamics. Therefore we propose to add verbs that denote movement to the group of locative verbs besides the groups of locative, process-locative and action-locative verbs. Analysis of a corresponding lexicon group should embrace the semantics of subordinate syntaxemes, since they help to differentiate meaning in order to be ranged in the class of statics or dynamics. This article also examines the periphery of locative verbs. Theoretical conclusions are made on the basis of Ukrainian chimeric prose («Дім на горі» («House on the hill») by V. Shevchuk, «Лебедина зграя» («The Swan Flock») by V. Zemlyak, «Ирій» («The Clamor») by V. Drozd). The following article gives new theoretical findings that can be a basis for further analysis of language tools of space semantics in Ukrainian language and their comparison with language tools of other world languages.

Key words: verb, verbal semantics, locative semantics, space, statics, dynamics, motion.

У статті проаналізовано властивості дієслова виражати просторову семантику. Попри те, що дієслово є одним із основних засобів вираження локативності, його властивості у цьому напрямку ще мало досліджені, що й визначає актуальність відповідного аналізу. Основна диференційна ознака просторової семантики дієслова – статичність / динамічність. Тому пропонуємо до групи локативних предикатів, окрім означених груп дієслів (власне-локативні, процесуально-локативні, акціонально-локативні), зарахувати ще й дієслова руху. Аналіз відповідної групи лексики повинен відбуватися із урахуванням семантики залежних синтаксем, адже саме вони часто допомагають диференціювати значення для зарахування до одного із полюсів: статичності чи динамічності. Описано також периферію дієслів із просторовим значенням. Теоретичні узагальнення зроблено на матеріалі української химерної прози («Дім на горі» В. Шевчука, «Лебедина зграя» В. Земляка та «Ирій» В. Дрозда). Відповідне дослідження дає нові висновки теоретичного характеру, які можуть стати основою для подальшого аналізу засобів вираження просторової семантики в українській мові та порівняння їх та їх властивостей із відповідними засобами інших світових мов.

Ключові слова: дієслово, дієслівна семантика, локативна семантика, простір, статичність, динамічність, рух.

Поняття «простір» – філософське і поєднує об'єктивні властивості речей природи і суб'єктивні форми мислення, визначені культурою [12, с. 278]. Відповідно тому і єдиного означення цієї категорії немає. Проте найбільш поширеним є, все ж таки, натуралістичне розуміння простору, де простір – це форма існування матерії, її атрибут (поряд з рухом і часом); філософська категорія, що характеризує співіснування об'єктів, їх взаємодію, протяжність та структурність матеріальних систем [16, с. 545].

Питання того, яким чином мовна система передає просторові відношення вже стало об'єктом багатьох мовознавчих досліджень (М. Хаспелмен, Р. Аллен, Д. Беннет, Б. Бікел, Х. Кларк, К. Хіл та ін.). Чимало зроблено і в українському мовознавстві: у когнітивній лінгвістиці (М. Ющенко, Г. Павленко), лексичній семантиці (В. Костенюк, Л. Поліщак, Н. Степаненко, С. Фоміна, В. Головіна) та синтаксичній семантиці (І. Вихованець, В. Ожоган, В. Войцехівська). Просторове значення дієслова побіжно досліджено в працях І. Вихованця, Л. Васильєва. Проте ґрунтовного дослідження властивостей відповідної лексики виражати просторові відношення немає. Дієслово є одним із основних засобів вираження явищ позалінгвальної дійсності, оскільки є центром речення (а мова відображає дійсність не окремими елементами, а всією своєю структурою). Ці аспекти й визначають **актуальність** такого дослідження.

Мета статті – проаналізувати властивості дієслова виражати просторові значення. Джерельною базою стали твори української химерної прози, а саме: «Дім на горі» В. Шевчука, «Лебедина зграя» В. Земляка та «Ірій» В. Дрозда. Такий аналіз дозволить доповнити уже існуючі теоретичні надбання новими висновками. Крім того, відповідний матеріал ще не використовували для такого типу дослідження.

Питання відображення категорії простору в мові багатоаспектне, адже залежить від вибору підходу та методології аналізу. Для описування засобів вираження просторових відношень в окремій мові потрібно виділити типи концептуалізації, визнаючи загальний універсальний характер категорії простору [3]. В нашому дослідженні ми послугуємо таким визначенням лінгвістичного простору: «Лінгвістичний аспект простору може бути представлений як сукупність способів мовного вираження сутності філософського і фізичного аспектів» [2, с. 28].

Отже, простір – одна із форм існування матерії [12, с. 276]. За таким означенням поняття «простір» охоплює дві фундаментальні риси матеріального суцього – його протяжність і місце серед інших суцях. Протяжність є продовженням одного і того ж суцього. Кожне тіло має три виміри протяжності – довжина, ширина і висота. Вони визначають величину, розмір предмета. Місце – це просторова визначеність предмета у відношенні до інших предметів. У цьому аспекті простір постає як середовище, утворене відношенням речей. Задавши розмір тіла і вказавши його місце в середовищі, визначають його просторові характеристики [12, с. 276].

На нашу думку, до явища простору варто зарахувати також поняття руху, адже рух – це процес переміщення, зміна положення тіла відносно інших тіл у просторі [5, с. 257]. Місцезнаходження тіла під час руху можна визначити, вказавши його розташування відносно іншого тіла [15, с. 257]. Тобто рух є поняттям відносним, і його характеристики залежать від вибору точки відліку. «Рух є внутрішньою необхідністю існування матерії. З огляду на це, говорять про існування двох типів руху матерії: перший з них пов'язаний з процесом збереження якостей предмета, другий – зі зміною якісного його стану» [1, с. 192]. Опираючись на це твердження, можемо сказати, що рух (зміна положення тіла в просторі) є також однією із характеристик просторових відношень. Тіло, відповідно, може рухатися або перебувати в стані спокою. Отже, поняття руху входить в семантичне поле поняття простору.

Основним засобом вираження статички чи динаміки є дієслово. «Дієслово завжди називає процес, дію або процесуальний стан і таким чином є основною одиницею мови, що представляє дійсність як рух і за допомогою своїх граматичних категорій відносить цю дійсність до часу – реального або гіпотетичного, а також суб'єкта або об'єкта дії» [13, с. 21].

В українській мові функціонують три розряди просторових дієслів (за І. Вихованцем [6, с. 130]): власне локативні (*бути, перебувати, опинятися, розташовуватися*), процеси (*сидіти, стояти, лежати, хилитися, падати*) та акціональні (*везти, відвезти, повезти*). Буттєво-просторовими називає локативні дієслова Л. М. Васильєв [4, с. 36]. Насамперед, це стосується дієслів типу *бути, існувати, розташовуватися, жити, панувати*: ... *Старий парк, у якому **жило** гамірке гайвороння ...* [9, с. 141]; *Місце для гойдалки обрано чудове, над самим урвищем, між двома старовинними в'язами, які **панують** над Вавилоном віддавна* [9, с. 20]; ... *Все це **існувало** в той день поза ним* [14, с. 174]. «Основною семантичною особливістю дієслів, здатних сполучатися з локативом, є ознака екзистенційності: у широкому значенні вони виражають спосіб існування, властивості різних суб'єктів» [10, с. 131].

Оскільки, основною диференційною ознакою просторових властивостей дієслова, на нашу думку, є статичність / динамічність, локативні дієслова потрібно поділяти на дві великі групи:

- 1) дієслова, що передають статичні відношення;
- 2) дієслова, що передають динамічні відношення, тобто рух.

Апелюючи до класифікації І. Вихованця, можемо сказати, що власне локативні дієслова передають статику, акціональні – динаміку, тобто переміщення, зміну положення тіла в просторі. До групи дієслів процесу входять дієслова як зі статичною (*сидіти, стояти, лежати*), так і динамічною (*хилитися, падати*) семантикою.

На особливості вираження дієсловом просторової семантики впливає також залежна локативна синтаксема. У такому випадку основне семантичне навантаження падає на дієслово, і саме воно є основним категорійним засобом вираження статичності та динаміки, а вже залежний локативний конкретизатор (прислівник чи прийменниково-відмінкова форма) вказує на певне місце чи напрямок дії. І. Вихованець вказував на єдність цих двох елементів у вираженні просторових відношень на прикладі власне-локативних предикатів: «Власне локативні предикати членуються на дві частини: 1) автономну з формально-синтаксичного погляду кореневу частину, але неосновну з семантичного боку. Це елементи типу бути, перебувати, знаходитися, опинитися; 2) неавтономну з формально-синтаксичного погляду аналітичну морфемну частину, що, проте, є найважливішою з семантико-синтаксичного боку. Саме локативна аналітична морфема розмежовує лексичні угруповання аналітичних локативних дієслів. Її можна назвати аналітичним дієслівним постфіксом, необхідним для оформлення лексичних різновидів предикатної локативності морфемою» [6, с. 104].

Отже, потрібно враховувати не лише власну семантику дієслів, але й те, чи можуть вони керувати локативними синтаксемами. «Адвербіальні лексеми кваліфікують як такі, що входять до структури речення здебільшого на засадах факультативної залежності й, отже, не заповнюють обов'язкових (облігаторних) синтаксичних позицій, не виступають конструктивними в структурних схемах, хоча в граматичному ладі української мови трапляються предикати, семантична природа яких вимагає поширення обставинними аргументами, що виражають локативні відношення» [11, с. 84]. В. Ожоган [11, с. 84] говорить також про те, що просторові аргументи посідають обов'язкову синтаксичну позицію в тих випадках, коли вона передбачена дієсловом-предикатом, вираженням інформативно недостатньою лексичною одиницею (часто дериваційна структура програмує прийменник, просторова семантика яких підтримується відповідним значенням залежних субстантивів). Тобто загалом просторову семантику передає такий комбінований засіб: дієслово + локативна синтаксема: *Старий склав стільця і пшов додому* [14, с. 145]; ... *Третій, цап, стояв на подеір'ї і розглядав свіжий малюнок на місяці* [9, с. 25]; ... *Дядько Денис [...] стояв біля «опеля»* [8, с. 125]; ... *А вона й собі [...] подріботила по стежці у вишняки* [8, с. 10]. Локативна синтаксема може бути виражена як прислівником: *Внизу [...] лежала річка* [14, с. 20]; ... *Нікуди звідси він уже не відійде* [14, с. 45]; так і відмінковою чи прийменниково-відмінковою формою: ... *Мчали ми на крилах давньої тітко-дядькової мрії до рідного Пакуля* [8, с. 128]; *Ті два небораки [цап та Фабіян] повагом плелися собі подем...* [9, с. 137]. Таким чином, можемо сказати, що статика та динаміка в просторі виражається такими конструкціями: дієслово + прислівник або дієслово + іменник (з прийменником чи без).

Локативна синтаксема може бути зумовлена валентністю предиката: ... *Побіг до хати...* [8, с. 9]; *Вавилон [...] стоїть [...] над річкою Чебрецем ...* [9, с. 15], чи мати детермінантний характер: ... *На високому ж суходолі відшукати джерело нелегко* [9, с. 22]; ... *Накопати торфу в болоті* [8, с. 6]. Звичайно, валентні місця не обов'язково повинні бути заповнені: *Ми мчали наперегони, мов хлопчачки ...* [8, с. 121]; ... *[Дідусь] сидів із заплющеними очима ...* [14, с. 16]; *Приїхав я по твого паливоду, Параско* [8, с. 10]. При собі обов'язковими поширювачами локативні конструкції мають ті три типи локативних дієслів, про які говорив І. Вихованець, проте, крім них, виражати просторові відношення можуть і інші групи дієслів. В такому випадку локативна синтаксема має детермінантний характер. «Детермінований елемент реалізує свої сполучувальні потенції й разом з обставинно-локативним членом виступає важливим компонентом структурно-семантичного завершення конструкції» [11, с. 84]. Із цього приводу слушно зауважив І. Вихованець [7, с. 24]: «Оскільки локативна семантика відмінків не рідко зумовлена валентністю дієслова-

предиката, а в більшості випадків – не зумовлена валентністю предиката, то вона становить перехідний тип семантики між власне відмінковими і прислівниковими значеннями. Тому одну частину просторової семантики відмінків варто розглядати у сфері відмінкового функціонування, а іншу – у сфері позаіменниковій». Таким чином, виділяємо локативність, передбачувану валентністю, та локативність, валентно не передбачувану, або детерміновану.

Передбачувану локативну валентність мають три типи локативних дієслів, визначених І. Вихованцем. Відилення дослідником саме таких груп дієслів впливає із їх назви – локативні, тобто дієслова, які передають розміщення десь чогось. Окрім статичної локації, є ще локація динамічна, тобто рух. Тому вважаємо, що до цих трьох груп потрібно додати ще й дієслова руху, які є основним засобом вираження динаміки. На позначення цих типів дієслів пропонуємо вживати термін локативні або просторові дієслова. Доцільним вважаємо також перший варіант, оскільки локація, тобто розміщення, – це співвідношення предметів в просторі. Оскільки рух є поняттям відносним, адже визначається відносно точки відліку, то його також зараховуємо до семантичної категорії «розміщення предметів у просторі». Окрім того, І. Вихованець пише, що «три підкласи локативних предикатів (власне-локативний, процесуально-локативний і акціонально-локативний) вказують на поступове збільшення валентної рамки дієслова в напрямку від власне-локативності до дії-локативності. Відповідно до зростання ознак дії посилюється локативна ознака динамічності, що виникає під впливом семантики процесу або дії. Диференційною ознакою вихідної локативності (власне-локативності) слід вважати статичність, яка при взаємодії з дієсловами процесу або дії модифікується, сягаючи своєї протилежності – динамічності» [6, с. 109]. Таким чином, вважаємо обґрунтованим зарахування дієслів руху до класу дієслів із просторовою семантикою, в якій вони є вихідними (основними) виразниками руху.

Локативна синтаксема, залежна від дієслова-предиката, може бути репрезентована трьома семантичними варіантами: із значенням статичної локації, з динамічним значенням напрямку руху і з динамічним значенням шляху руху [6, с. 109].

Таким чином, в українській мові просторове значення мають чотири типи дієслів:

Власне локативні дієслова. В аналізованих творах функціонують такі лексеми цієї групи: *бувати, бути, втрапити, залишатися, здибуватися, стати* та ін.: *Знать, є наші вдома ...* [9, с. 148]; *... В котрій [діж] із покоління в покоління залишалось на дні розчину ...* [9, с.147]; *... У крайньому її кінці, де були двері з великим навісним замком, цоколь пропадав ...* [14, с. 8]; *У шкільнім коридорі було порожньо ...* [8, с. 10]; *Сцена є і в Пакулі* [8, с. 11]; *Сусіди [...] здибувалися у місті з Дорою* [8, с. 6].

Валентно обумовлена локативна синтаксема при таких дієсловах відповідає на питання *де?*, тобто має значення місця дії і теж передає статичну локацію: *... За столом сидів директор ...* [8, с. 10]; *... З яким був у полоні ...* [9, с. 22]; *... Я був давно у місті* [8, с. 7]. Ця група дієслів, разом із залежними прислівниками та прийменниково-відмінковими формами передає власне локацію.

Часто власне локативне дієслово *бути* в реченні може упускається, особливо у формах теперішнього часу: *Хіба тільки й світу, що тут?* [9, с.148] *Знав, що вона там не одна ...* [9, с.143]; *... Їй самій уночі якось боязко на мансарді* [9, с.143].

Дієслова із значенням відсутності також зараховуємо до власне-локативних дієслів: *Котроїсь ночі не стало на озері лебедів* [9, с. 142]; — *Нема тут уборної!* — *вуркотів дід ...* [14, с. 9]; *Заходь. Данька, правда, нема. Я один...* [9, с. 148]; *...У крайньому її кінці, де були двері з великим навісним замком, цоколь пропадав...* [14, с. 8]; *... Запропастилася кудись остання гармата ...* [9, с. 16].

Процесно-локативні або процесуальні дієслова. Дієслова цієї групи одночасно позначають процес і локативний стан (*лежати, стояти, сидіти*). Не варто зараховувати сюди інші типи процесуальних дієслів, при яких функціонують прислівники чи прийменниково-відмінкові форми із просторовою семантикою: *Швидко оновлюються лише ікони в пакульського пола Саєки* [8, с. 124]; *... [Берег] ясно-зелено тополився під високим небом* [8, с. 121]; *Коло неї ріс великий каштан ...* [14, с. 10]. Такі типи дієслів набувають просторової семантики завдяки лексичним конкретизаторам, функцію яких виконують відповідні залежні компоненти, і становлять периферію засобів вираження статичності та динаміки в просторі, тому про них поговоримо пізніше. Тобто до цієї групи зараховуємо дієслова, що мають локативну сему.

Процесно-локативні дієслова поділяємо на два типи:

А) Процесно-локативні дієслова, що виражають статику: *бовваніти, валятися, вирости, витягуватися, зависнути, замирати, звисати, лежати, кластися, повісити, примикати, сидіти, стовбичити, стояти, розвертатися* та ін.: Кум Цекало [...] **стояє** збоку [8, с. 126]; *Та ми вже сиділи в широкому пласкому човні* [8, с. 122]; ... Дядько з тіткою [...] **стояли** попідручки біля «опеля» [8, с. 125]; *Там [...] стовбичило, як завше, кілька парочок* [14, с. 10]; ... Панчохи **звисали** зі сволюка ... [8, с. 125]; ... Який [місяць] щойно **завис** над вітряками [9, с.25]; *Трохи далі витяглась [...] школа...* [14, с. 10]; *На столі між класних журналів бовваніла синьо-фіолетова школярська чорнильниця* [8, с. 10]; ; *Сімдесять один день пролежали червоні головки на полицях* [9, с.143]; ... *На кількох горбах [...] завис Вавилон* [9, с.15].

Б) Процесно-локативні дієслова, що виражають динаміку: *вибиратися, видряпуватися, вистрибнути, впадати, заупати (в значенні опадати), зірватися, здійматися, опадати, опускатися, падати, перевалюватися, підводиться, підстрибувати, плюхатися, скидатися, скрапувати, стрибати, стікати, ступати, текти* та ін.: ... [Горіхи] **падали** й вилущувались самі... [9, с. 21]; *Я стрибнув з печі* ... [8, с. 125]; ... *З зими, мохом, стікає червоними ручаями день* ... [8, с. 122]; *Нарешті дядько Денис [...] поважно спустився на сидіння* [8, с. 126]; *Середульша [...] потім зірвалася з гоїдалки разом із землеміром* ... [9, с. 20]; ... *Коли оберталася до старої, світила усмішкою* ... [14, с. 10]; *Наступної миті з сірого оболоча молодо вистрибнув дядько Денис* [8, с. 9]; ... [Чебрець] **вільно тече** собі у не такі вже й незнані краї – до Журбова ... [9, с.15]; ... *На стежку, в картоплю, [...] важко, смачно загувало* [8, с. 9].

Дієслова, які вказують на динамічні зміни, на нестатичне положення тіла, типу *басувати, вихляти, витинатися, звиватися, крутитися, підводиться, розливатися, розпрямитися, розтікати* та ін. також зараховуємо до цієї групи: *Галя розпрямилася біля балії* ... [14, с.10]; ... *Під дядьком басував норовистий кінь* [8, с. 9]; *Кривава барва розтеклася по річці* ... [14, с. 13]; ... *Над парканом вихляли взуті в парусинові черевики на гумовій підосві ногі солонянського фотографа* ... [8, с. 125]; ... *Володимир аж розвернувся, роздивляючись усе те* [14, с.7]. Це так званий нецілеспрямований рух, що виражає певні зміни положення тіла. При дієсловах такого типу функціонують як статичні локативні синтаксеми: ... *Інокли розливалася на дорозі брунатна калюжа*... [14, с. 7]; ... **З правої руки трохи подаль, витиналася важка, потріскана скеля** [14, с. 7]; **Там стелився засипаний рідкими деревами узвіз** ... [14, с. 10]; так і динамічні: *Школа тяглася до косягору*... [14, с. 8]; *Ліниво звивався з димаріє літніх печей струмчастий дим* ... [14, с. 7]. Ці дієслова становлять перехідний тип між процесно-локативними дієсловами, що виражають статичні відношення та процесно-локативними дієсловами, що виражають динамічні. Тому їх зараховуємо до однієї чи іншої групи відповідно до контексту.

На статичне / динамічне значення впливає також вид дієслова (доконаний чи недоконаний). Так, наприклад, дієслово *сидіти* належать до групи процесно-локативних предикатів, що виражають статику. Проте, його відповідник доконаного виду – *сісти* – зараховуємо до процесно-локативних предикатів, що виражають динаміку, адже таке дієслово передає зміну положення тіла в просторі (те саме, що розпрямлятися, розвертатися): **Сісти** в поїзд — і ту-ту [8, с. 121]; ... [Кум Цекало] **всівся** там ... [8, с. 126].

При групі процесно-локативних предикатів (як статичних, так і динамічних) часто функціонують залежні синтаксеми із синкретичним об'єктно-просторовим значенням: *Нарешті дядько Денис [...] поважно спустився на сидіння* [8, с. 126]; ... *Твоє коріння, що глибоко вросло в пакульський чернозем*... [8, с. 8]; **З піднятих весел золотисте скрапувала вода** ... [8, с. 122]; ... *Піщана полівка впадала в чорне річище асфальтів* [8, с. 7]; ... *Щойно ступив із сінешних сутінок на залитий окропом ранкового сонця рундук* ... [8, с. 5].

Акціонально-локативні дієслова (зі значенням дії і локативності): *везти, вести, вивести, вивезти, відняти, возити, вносити, зносити, одводити, нести, переносити, переступити, підіймати, піднести, повертатися, покотити, понести, потарганити, пошпурити, пронести, привезти, приносити* та ін.: ... [На ярмарок] **комуна вивезла партію сиру**... [9, с.144]; *Гостя тим часом [...] підійшла до діжі, взяла обіруч і перенесла з лави на прип'ік*... [9, с.148]; ... **Привезти** ломаччя з лісу... [8, с.6]; ... *Явтух повіз їх [дітей] на ярмарок*... [9, с.144]; *Лук'ян побіг у комору, вніс* первачку... [9, с.148]; ... *Стріч-*

ний вітер зірвав з «опеля» [...] кузов та **покотив** назад ... [8, с. 127]; ... Прискіпливо перераховувала, що **відвезла** сестрі в гостинець ... [8, с. 6]; ... [В кошиках] **возять** сир [9, с.144]; Я [...] **несміливо переступив** поріг [8, с. 10]; ... [Кум Цекало] **підіймає** шлюзи загати... [8, с. 126].

До цієї групи зараховуємо також дієслова, що виражають зміну розмірів певного предмета, наповнення, адже розмір – одна із головних просторових характеристик: ... **Розбухли** вони раптом у повітрі ... [14, с. 174]; ... Уже душа твоя **повниться** передчуттям здійсненого тобою ... [8, с. 8]; І [...]... **Світ раптом поширшає і спросторіє** для Володимира ... [14, с. 7]; **Ідкий чорний дим по вінця наповнив річище вулиці** ... [8, с. 126]; ... [Латка неба] **щодень меншає** над тобою ... [9, с. 23].

Основними для цієї групи дієслів є прийменниково-відмінкові форми із значенням напрямку: ... Тут вода **вперто зносила** баркас **під оболоки** паровозного диму ... [8, с. 123]; Я **спіймав** його [кузов] **під самісінким лісом і потарганив до дядька з тіткою** ... [8, с. 127]; ... Його [кума Цекала] **пошпурило в небо** ... [8, с. 126]; ... [Дядько Денис] **урочисто одів убік** правицю з капелюхом [8, с. 9]; та шляху руху: ... Я беру його під руку і **веду крізь натовп** ... [8, с. 11]; ... **Тітка несла** дійницю, повну грошей, **через вулицю**, в двір кума Цекала [8, с. 125]; ... **Пронести крізь них** [ворота] усе краще ... [9, с.17].

Синтаксеми із синкретичним об'єктно-просторовим значенням також часто функціонують із цією групою дієслів: Мати **піднесла до очей** [...] край фартуха [8, с. 10]; ... **Вивів од неї** [печі] свого лежачка ... [9, с.21]; Вона **відняла фартух од очей** ... [8, с. 10]; Дядько Денис [...] **узав грушу за хвостик і повільно поніс до рота** ... [8, с. 9]. В окремих випадках спостерігаємо також синкретичне значення напрямку руху та способу дії: ... Дружно **впрялися в баркаса та потарганили супроти течії** ... [8, с. 123]; **Стрижень узав нашу посудину [...] і [...] поніс за течією**... [8, с. 122].

Дієслова руху. Дієслова цієї групи є основним виразником абсолютної динамічної локації: **бігти, зайти, діставатися, іти, їхати, йти, котити, летіти, кочувати, наздоганяти, пливти, повіятися, поминути, помчати, поспішити, проходити, прямцювати, пурхнути, розбрестися, тягтися, шугонуть** та ін.: ... **Тягтися** під гору в неволю... [9, с.142]; ... З корзини **шугонули** [...] усі до одної груші і табунцем **поминули** низько над городом [8, с. 9]; **Кози йшли та йшли** і чим ближче **підходили** до свого дому, тим мляніше їм важче ставало їм **нести розбухлі вим'я**... [14, с.14]; Ми **прямцювали** до Стрижня ... [8, с. 122]; **Іноді приїздили** по нього із далеких степових сіл, із найлютішого безводдя ... [9, с.22]; ... Місто **наздоганяло** нас ... [8, с. 122]; **На цілину б повіятися**... [8, с. 121]; **Пройшла** пөз них [...] і **зайшла до директорського приміщення** [14, с.13].

Це найчисельніша група дієслів із просторовою семантикою, Тому виникає необхідність поділити їх на менші лексико-семантичні групи за певними параметрами:

А) За сферою руху:

дієслова із загальною семантикою руху: **близитися, віддалятися, мандрувати, мчати, наближатися, наздоганяти**: ... **Мчали** ми на крилах давньої тітко-дядькової мрії до рідного Пакуля [8, с. 128]; ... **Який [Ірій] не близився, а, навпаки, віддалявся** ... [8, с. 123]; Кум Цекало **спроквола наблизився** до передка машини ... [8, с. 125].

рух по землі (твердій поверхні): **бігати, бігти, блукати, вештати, вибігти, вибредсти, виїхати, виступити, виходити, ганяти, ганятися, гасати, гуляти, добиратися, носити, обігнати, обходити, обминати, ступати, тягтися, ходитиму, чимчикувати**: А вулицею уже **котив** дядько Денис... [9, с. 9]; **Ішов** уздовж вулички ... [14, с.7]; **Кози [...] повільно поволоклися** слідом [14, с.174]; ... **Притьма побіг** до хати [8, с. 9]; **Данько іще бігав** по ярмарку та [...] **дістаєся** до комуністського рундучка вдруге [9 с.144];

рух по воді: **впливати, відпливати, пливати, пливти, пропливати**: ... **Бідним городянам доводилося кілька днів по тому плавати** в човнах та ночвах [8, с. 6]; ... **На плеса [...] впливають** гуси... [8, с. 127]; ... Ми **безшелесно [...] плвли** серединою ріки з лавбет міста... [8, с. 122];

рух по повітрі: **вилітати, випурхувати, злітати, долинути, кружляти, летіти, полинуть, пролетіти, ширяти, шугонуть**: ... З корзини **шугонули** [...] усі до одної груші і табунцем **поминули** низько над городом [8, с. 9]; ... **Летить** журавель в ірій ... [8, с. 7]; ... **Вся зграя кружляла** над ним ... [9, с. 142]; ... **Пролетіла** поміж них зелена іскра ... [14, с. 172];

Б) За мотивацією руху:

Цілеспрямований: *близитися, вибігти, вибрести, виїхати віддалятися, відпливати, ганятися, добиратися, долинути, повзти, повіятися, подріботити, поминути, прибитися, приїздити, приходити, пройти*: ... Вони **тікали** світ за очі в поля та ліси ... [8, с. 8]; *Мушка [...] метнулася до воріт* ... [9, с. 147]; ... *Халко повз* до води ... [8, с. 5]; ... *Переходити* з одного місця на інше [9, с.22];

нецілеспрямований: *блукати, вештати, ганяти, ганятися, гасати, гуляти, метатися, плавати, розбрестися, снувати, ходити*: ...Сконструйована мною ракета досі **ширяє** в космосі ... [8, с. 124]; ... *Довкола розбрелися* [...] *кози* [14, с. 172]; *Марія Яківна снувала* з віхтиком і обтирала з парт куряву... [14, с. 171]; ... *По піску ганяло* двоє голух [...] дітей [14, с. 9].

При дієслова руху функціонують прислівники та прийменниково-відмінкові форми зі значенням напрямку руху та шляху руху, адже це первинне значення обох елементів: ... *Я [...] почимчикував у кінець городу* [8, с. 9]; *Лук'ян побіг у комору* ... [9, с.148]; ... *Вона виходила на колодки* ... [8, с. 5]; *Старий Іван проходить у цей час зі своїми козами берегом* ... [14, с.176]; ... *Вона й собі [...] подріботила по стежці у вишнях*... [8, с. 10]. Лише при дієсловах, що позначають нецілеспрямований рух, функціонують прислівники та прийменниково-відмінкові форми із значенням місця дії, тобто статичної локації. Вони окреслюють місце, територію, на якій відбувається дія: ... *По ньому [танку] [...] лазили діти* [14, с. 10]; ... *Чиясь тінь блукала в комунівському саду, металася між білих бо-гів*... [9, с.143]; *Орфей Кожушний [...] гасав по світу*... [9, с.19].

Диференціювати рух можна також за напрямками (горизонтальний (право-ліво, зад-перед) та вертикальний (верх-низ)), за траєкторією (від орієнтира, до орієнтира, попереду орієнтира, позаду орієнтира, вздовж орієнтира, через орієнтир), характером руху (прямий, по колу) тощо. Ці особливості руху виражають прислівники та прийменниково-відмінкові форми із просторовою семантикою, що функціонують при дієсловах руху, тому аналіз такого плану не є метою цієї статті.

В аналізованих творах функціонують також дієслова зі значенням «припинення руху»: ... *Сонце спинилося над найвищою горою* ... [14, с. 13]; ... *де його перепиняють греблею* ... [9, с. 15]. Зараховуємо такі дієслова до акціонально-локативних, адже вони передають дію, яка обмежує рух.

Отже, ми проаналізували усі групи локативних дієслів. Проте прислівники та прийменниково-відмінкові форми із просторовим значенням функціонують і при інших типах дієслів: ... *Рубала тупою сапкою осот на городі*... [8, с. 5]; *Одного разу так звелися битись із батьком біля обмерзлої криниці* [9, с. 22]; ... *Дзюрчить коло його литок вода*... [14, с. 172]. Проте такі елементи не варто зараховувати до засобів вираження статички та динаміки в просторі, адже дієслова такого типу не мають просторової семантики. Функціонування при таких дієсловах елементів із просторовим значенням «узгоджується з основним функційним навантаженням локативної синтаксеми – конкретизувати предикативний процес за просторовими параметрами» [10, с. 131.]. Прийменниково-відмінкові форми та прислівники із просторовою семантикою в таких реченнях мають детермінантний характер.

Варто звернути увагу також на дієслова сприйняття, а саме бачення, адже вони не виражають просторових відношень, проте в їхню валентну рамку входять локативні синтаксеми зі значенням напрямку руху та місця локації: ... *Я озирнувся на матір* [8, с. 10]; *Я [...] пильно подивився на мальованого зайчика* ... [8, с. 10]; *Зирнув у бік міста* ... [8, с. 8]; *Аж тоді зирнув на мене* ... [8, с. 9]. Вони мають значення спостереження за тим, що відбувається в просторі. Це дає підстави зарахувати їх до засобів, що виражають статичку й динаміку в просторі. Проте, звичайно, ці елементи становлять периферію засобів вираження просторових відношень та мають дещо спорадичний характер.

Те саме стосується також окремих дієслова волевиявлення: ... *Проганяв її зеть* ... [9, с.24]; *Послали мене [до Андріяна]* ... [9, с.24], адже їх валентна рамка передбачає елемент із семантикою напрямку руху, але самі дієслова просторового значення не мають.

Отже, основною просторовою характеристикою дієслів є статичність / динамічність. Дієслова із локативною семантикою поділяються на чотири групи: власне-локативні, процесуально-локативні, акціонально-локативні та дієслова руху. Статичність та динамічність в просторі виражає не лише дієслово, а й залежна прийменниково-відмінкова форма та

прислівники із просторовою семантикою, які можуть мати статичне значення місця локації та динамічні напрямку та шляху руху. Саме вони часто допомагають розрізнити статичні та динамічні відношення в процесуально-локативних дієсловах. Тому доцільно вважати конструкції «дієслово + іменник (з прийменником чи без)» та «дієслово + прислівник» єдиними комплексним засобом вираження просторових відношень, де основним у вираженні статичності та динаміки є дієслово, а прислівник та прийменниково-відмінкова форма конкретизує місце чи напрямок руху. При дієсловах із просторовою семантикою просторові прийменниково-відмінкові форми та прислівники є валентно передбачуваними. Периферію дієслів із просторовою семантикою становлять окремі лексеми дієслів сприйняття, волевиявлення та дієслів зміни вияву ознаки, які також валентно обумовлюють просторові прийменниково-відмінкові форми та прислівники. Загалом, прийменниково-відмінкові форми та прислівники із просторовою семантикою можуть функціонувати при всіх типах дієслів, що пов'язано із потребою окреслити, конкретизувати місце дії. Проте такі дієслова не мають просторової семантики, а залежні елементи – детермінанти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнов В. Х., Мішин В. М., Свіщ В. М. Філософія: Навч. пос. для аспірантів і здобувачів наук. ступеня економ. спеціальностей / В. Х. Арутюнов, В. М. Мішин, В. М. Свіщ – К.: КНЕУ, 2008. – 528 с.
2. Ачкасов В. А. От образа языкового к художественному: [опыт учителя. рус. яз.] / А. В. Ачкасов // Русская словесность: Науч.-теорет. и метод. журн. – 2005. – № 4.
3. Богуцький В. М. Особливості мовного структурування простору [Електронний ресурс] // Наукові конференції, Рубрика: Соціум. Наука. Культура, Філологічні науки. / В. М. Богуцький; Національна академія внутрішніх справ – Режим доступу: <http://intkonf.org/bogutskiy-vm-osoblivosti-movnogo-strukturuvannya-prostoru>
4. Васильев Л. М. Семантика русского глагола: Учеб. Пособие для слушателей фак. Повышения квалификации. – М.: Высш. Школа, 1981. – 184 с.
5. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з. Дод., допов. на CD) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2009. — 1736 с.
6. Вихованець І. Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови. – К.: Наук. Думка, 1992. – 224 с.
7. Вихованець І. Р. Система відмінків української мови. – К.: Наук. Думка, 1987, - 232 с.
8. Дрозд В. Г. Ірій: Повісті, оповідання. – Харків: Фоліо, 2008. – 318 с.
9. Земляк В. С. Лебедина згряя: Роман. – К.: Махаон-Україна, 2002. – 336 с.
10. Кутня Г. Двомісні семантико-синтаксичні структури з предикатами процесу в сучасній українській мові // Вісник Львівського університету. Серія філологічна – Вип. 34. – Ч. 1 – Львів, 2004. – С. 125-133.
11. Ожоган В. Локативні й темпоральні синтаксеми займенникового типу в структурі речення // Наукові записки КДПУ ім В. Винниченка. – Серія: Філологічні науки. – Вип. 80. – Кіровоград, 2008. – С.84-94.
12. Причепій Є. М., Черній А. М., Чекаль Л. А. Філософія: Підручник / Є. М. Причепій, А. М. Черній, Л. А. Чекаль. – К.: Академвидав, 2007. – 576 с.
13. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. РАН Ин-то рус. яз.; Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. – М.: Ран Ин-т рус. яз., 2007. – 952 с.
14. Шевчук В. О. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. – К.: Дніпро, 1989. – 526 с.
15. Філософія: Підручник / За ред. Г. А. Заїченка та ін. – К.: Вища шк., 1995. – 335 с.
16. Філософський словник/ За ред. В. І. Шинкарука. – К.: Ред. УРЕ, 1986. – 600 с.

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІОГРАФІЇ ВИДАТНИХ ІСТОРИЧНИХ ОСІБ У ПОВІСТЯХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Ольга Новик

Доктор філологічних наук, доцент, завідувач-професор
Кафедра української літератури та компаративістики
Бердянський державний педагогічний університет (УКРАЇНА)
71118, Бердянськ, вул. Шмідта, 4, e-mail noviop@gmail.com
UDC: 821.161.2 «18»: 7.035

ABSTRACT

Novyk Olga. Biographies of famous historical figures in the Taras Shevchenkos' novels in narrative interpretation

Historical retrospective of Baroque era events serves as an expression of historiosophical ideas for romantic writers and at the same time it is a combination of time and place of the Cossack era and authors' present (for example, in the novels by Taras Shevchenko, Mykola Kostomarov, Oleksa Storozhenko).

The author intensified the timespace of his works by the introduction of images of famous cultural, historical figures, writers. Such figures as Ivan Mazepa, Bohdan Khmelnytsky, Gregory Skovoroda, Ivan Levanda are mentioned in the works of Taras Shevchenko. Biographies are served in different ways: some characters appear as accomplices of the events that are related to the main characters; others are mentioned in some episodes of novel.

Mostly, the author introduces the historical figures in the traditional vein, he builds well known or legendary facts about their lives. Authorial vision of artists' biographies affects on the mythologizing of real people in fiction.

Keywords: Taras Shevchenko, novels, biography, historical person

У статті розглядаються способи художньої інтерпретації біографій історичних осіб у повістях Тараса Шевченка. Тарас Шевченко, який був не тільки митцем, а й науковцем, вивчав пам'ятки старої архітектури та літератури, спілкувався з тогочасною інтелігенцією, знав досить багато з історії України різних епох. Часопростір своїх повістей митець поглиблював завдяки введенню образів історичних осіб, відомих культурних діячів, письменників. Зокрема, у творах Тараса Шевченка згадуються Іван Мазепа, Богдан Хмельницький, Григорій Сковорода, Іван Котляревський, Іван Леванда та інші. Біографії людей подаються по-різному: деякі з них виступають співучасниками подій, які відбуваються з головними героями, інші зустрічаються в окремих епізодах твору. Здебільшого автор вводить історичних осіб у традиційному ключі, відтворюючи загальновідомі, чи навіть легендарні факти їх життя. Авторське бачення біографії митців впливає на міфологізацію образів реальних особистостей у художньому тексті.

Ключові слова: Тарас Шевченко, повісті, біографія, історична особа

Тарас Шевченко був і талановитим митцем, і науковцем, вивчав пам'ятки старої архітектури та літератури, спілкувався з тогочасною інтелігенцією, знав досить багато з історії України різних епох. Часопростір своїх повістей митець поглиблював завдяки відтворенню образів історичних осіб, відомих культурних діячів, письменників. Зокрема, у творах Тараса Шевченка згадуються Іван Мазепа, Богдан Хмельницький, Григорій Сковорода, Іван Котляревський, Іван Леванда та інші. Останнім часом різні аспекти поетики повістей митця досліджували О. Боронь, Ю. Барабаш, С. Гетьман, Н. Грицюта, Н. Демчук, О. Сидоренко, Д. Скільський, В. Смілянська та інші літературознавці [1; 2; 3; 7; 8; 11; 23; 24; 26 та ін.]. Актуальним залишається прочитання кожної повісті як на рівні форми, так і на рівні змісту. О. Сидоренко [23, с. 68.] називає повість «Близнецы» центральною віссю Шевченкової «книги взагалі», умовно визначивши так жанрово-змістову й образну єдність, яку, на думку

літературознавця, утворюють усі російські повісті письменника. Важливими для сюжетотворення повісті «Близнецы» є особливості хронотопу, своєрідність позиції автора-оповідача, бачення історії, що впливає на організацію часопростору твору. Зробимо спробу розглянути, як твориться художня біографія історичних осіб у повістях Тараса Шевченка.

Для епохи романтизму, на думку Д. Наливайка, стає характерним поєднання елементів різних стилів, що водночас не порушує художньої єдності індивідуального стилю того чи іншого письменника. Показовим у цьому є індивідуальний стиль Шевченка: «Індивідуальний стиль Шевченка за його типологією належить до романтичного «загального стилю», хоча в ньому наявні й елементи інших стилів – реалістичного, класицистичного, сентименталістського, почати барокового, бурлескного тощо. Поряд із цими літературними стилями теж є в його поезії фольклорний, народнопісенний стиль, якому в ній належить особливе місце й роль, а також біблійний стиль» [19, с. 244]. Досліджуючи наративні практики української ідентичності в добі Романтизму, М. Скринник виокремлює такі факти-особливості романтичних текстів, як вияв реакції індивідів доби Романтизму на «теперішність», зумовлену позачасовістю традиції: «специфічна моральність, етичні узвичаєності, філософські ідеї, особливості релігії, смисло-образи культури (на кшталт Шевченкового «розрита могила» чи Гоголевого «безрідний»), мовні конструкції, актуалізовані в соціумі архетипи, пам'ятки архітектури, могили видатних осіб, святі місця, географічні назви, що «сполучають національний простір і національну історію» [25, с. 37].

Важливою передумовою посилення інтересу українських діячів до історичних подій загалом та історичних осіб зокрема, було переосмислення інтерпретації самої історії. У філософсько-історичних студіях Пантелеймона Куліша подано аналіз розвитку історичних подій у такому ракурсі: «Історія вже багато разів дивувала нас виявом глибоко закоріненої нової життєвої сили під омертвілими, майже нерухомими залишками минулого укладу речей і занадто бурхливими масами нових іще потворних явищ; але вона ще ніколи не відступила від законів наступності між старовиною і новим часом» [цит. за: 16, с. 89–90]. Як зазначає Н. Малинська [18, с. 3], «ідеал козацької звитяги, вславлений народною думою, історичною піснею, легендою, постав ідеалом героїзму ще з періоду становлення нової української літератури – на її підвалинах (Г. Сковорода, С. Климовський), – розвинувся з “Енеїдою” І. Котляревського...». В другій половині XIX ст. у текстах запізналих романтиків козацтво залишалося органічною складовою художнього світу українського письменства (Данило Мордовець, Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш, Степан Руданський, Олекса Стороженко, Яків Щоголев та інші). Соломія Павличко, характеризуючи історію українського народу, писала, що «козащина з часів романтизму стала найбільш інтригуючою, романтичною стихією, хоча не всіма ідеалізованою» [21, с. 493].

Одним із факторів, який впливав на змалювання біографії історичних осіб в українській літературі, була державність. Закономірним було те, що героєм багатьох художніх творів української літератури є людина державна. Найбільше уваги приділялося козацькій старшині, гетьманам, зокрема, Богдану Хмельницькому, Іванові Мазепі та іншим історичним діячам барокової епохи. У текстах Тараса Шевченка, Миколи Костомарова, Пантелеймона Куліша та інших письменників героїчні риси здебільшого зображено в образах особистостей із високим соціальним статусом. Ю. Лотман у праці «Культура і вибух» писав, що простір власних імен є «простором вибуху» [17]. У добу великих історичних змін виникають умови для появи неординарних особистостей. Барокова доба з її численними походами, баталіями стала для української історії епохою героїчних постатей, видатних людей, які захищали свою землю і свою віру і мечем, і словом. М. Коновалова [12], простежуючи інтерпретацію Івана Мазепи у літературі 19–20 ст., зокрема розглядає інтерпретацію образу гетьмана у творчості Тараса Шевченка, Степана Руданського та інших письменників XIX століття. Розглядаючи Шевченкову концепцію образу Мазепи, дослідниця зауважує, що поет згадує гетьмана тільки побіжно, паралельно даючи оцінку історичному антиподу Мазепи – Петрові I, але не зводячи цих персонажів у одному творі. Інтерпретацію барокової постаті Тарасом Шевченком (записи в «Археологічних нотатках», поема-містерія «Великий льох», поеми «Іржавець», «Чернець»,

вірш «Сон (Гори мої високі)», повісті «Музыкант», «Близнецы») аналізує й О. Даниліна [6, с. 65–69].

Тарас Шевченко, як зазначає Л. Ушкалов, «добре знав такі фундаментальні пам'ятки літератури українського бароко, як “Євхологон, або Молитвослов или Требник” Петра Могили, “Книга житій святих” Дмитра Туптала, “Странствованія” Василя Григоровича-Барського, “Исторія Русов или Малой Россіи”, літописи Михайла Гунашевського, Самовидця, Григорія Грабянки, Самійла Величка, а ще — цілий корпус духовних пісень, псалми Григорія Сковороди та його листи, що були оприлюднені на сторінках “Украинского вестника”, книжку Іоанікія Галятівського “Скарбница потребная”, історіографічні джерела на кшталт “Літописца в Руских и Полских що ся сторонах діяло и якого року” [27, с. 195]. Шевченко згадує у творах Лазаря Барановича («Археологічні нотатки»), Семена Климовського («Близнецы»), Григорія Сковороду, Івана Леванду («Близнецы»), Богдана Хмельницького («Великий льох»), Дмитра Туптала, Петра Дорошенка («Заступила чорна хмара...») та ще багато інших відомих постатей барокової епохи. Понад те, вчені завважають, що Шевченкова візія української історії формувалася під вирішальним впливом «літопису Кониського», як називав поет «Исторію Русов» [27, с. 198]. В одному творі Тараса Шевченка часто подається переплетіння згадок про кількох історичних осіб. У повісті «Близнята» завдяки згадці про твір О. Шаховського «Козак-стихотворец» автор подає елементи біографії і автора п'єси, і головного героя художнього твору, — Семена Климовського, і поціновувача вистави, — Івана Котляревського, і згадку про Григорія Сковороду: «В українських творах шановного князя з усіма подробицями відбився дивак Сковорода. А вельмишановна публіка бачить у цих каліках справжніх українців. Бідні земляки мої!... Нехай публіка — чоловік темний, їй і простити можна. Але великий граматик наш М.І. Греч у своїй “Исторії російської словесності” бачить у них, крім високої естетичної вартості, ще й історичний сенс. Він прямо говорить, що козак Климовський існував за часів Петра І. Глибоке знання нашої історії!» [32, с. 370]. Іронізуючи над словами М. Греча, Шевченко, вочевидь, говорить про постать козака, виведену у творі О. Шаховського, а не безпосередньо про Семена Климовського. Ще один епізод, який стосується опери «Козак-стихотворец», свідчить, що історія видання цього твору і його сценічного життя не була такою легкою, як зазвичай вважають. Певний час твір перебував під забороною, вочевидь тому, що в початковому варіанті автор вводить епізодичну згадку про гетьмана Мазепу, яку свого часу помітила цензура.

Н. Копистянська пише, що одним із аспектів просторово-часової організації твору є «авторський хронотоп, тобто час і обставини написання твору, авторська концепція часу та їх проекція в творі» [13, с. 17]. У повісті «Близнецы» авторська концепція втілюється у сюжетних епізодах, у настрої, у створенні часової перспективи тощо. Окремі епізоди з життя героїв, певні часові проміжки ніби стискаються і подаються через уяву оповідача, коли він читає листи з хутора, або ж розгортаються у цілі екскурси, набувають перспективи, коли оповідач думкою лине «у віки давно минулі», міркує про історію Києва. Однією з особливостей світогляду Тараса Шевченка, що знайшла яскраве втілення у творі, є закоріненість письменника в культуру українського Бароко (див. про це праці О. Гудзь, Л. Ушкалова та ін. [4; 15; 28]). У повісті є численні згадки про мистецькі та літературні пам'ятки барокової епохи, помітною є і духовна близькість автора до бароко, про що вже йшлося вище. Свого часу М. Драгоманов писав, що Тарас Шевченко перед першим виданням «Кобзаря» (1840) у Петербурзі познайомився з земляками, у яких були не тільки твори Івана Котляревського й Григорія Квітки-Основ'яненка, але й історичні книги, наприклад, «История Малой Россіи» Бантиша-Каменського [9, Т. 2, с. 54]. Вчений писав і про вагомість впливу «Исторії Русів» на творчість Шевченка та сучасників письменника. Зокрема зауважує таке: «Між 1840 і 1844 рр., видно, Шевченко потрапив на “Исторію Русов”, яку приписували Кониському, і вона запанувала над його думками своїм українським автономізмом і козацьким республіканством, своїм духом, у якому до патріотизму козацьких літописців XVII–XVIII ст. й кобзарських дум прибавилась якась доля республіканства часів декабристів. Шевченко брав із “Истории русов” цілі картини, і взагалі ніщо, окрім Біблії, не мало такої сили над системою думок Шевченка, як ця “История русов” у 1844–45 рр.» [9, Т.2, с. 54]. С. Росовецький пише про послуговування Тарасом Шевченком християнською агіографією і про її роль у творчості митця. Водночас деякі агіографічні мотиви та образи Шевченко сприймав через «посередництво

української “народної агіології”, що присутньо позначилося на складній амальгамі його власної моделі християнства» [22, с. 343]. Вчений завважив і наслідування структурних особливостей життя у літературних текстах письменника, і відтворення агіографічного стилю взагалі [22, с. 340].

Тарас Шевченко вводить персонажами у свою повість «Близнецы» «славнозвісного витію» та «справжнього філософа», – Івана Леванду й Григорія Сковороду. Іоанн Леванда (Іван Васильович Сікачка) – постать набагато менше досліджена, ніж відомий всім Сковорода. Шевченківський словник подає таку довідку про нього: «Леванда Іван (Іоанн) (справжнє прізвище, ім'я та по батькові – Сікачка Іван Васильович; 1734 – 1814) – відомий свого часу церковний оратор, письменник. Знайомий Г. Сковороди й В. Капніста. В 1760 закінчив Київську академію. Шевченко згадував Леванду в повісті “Близнецы” як шкільного приятеля одного з персонажів твору Федора Сокири (за сюжетом повісті, Сокира подружився з Левандою та Г. Сковородою в Києві “на бурсацкой скамье или на Подольском базаре”). Шевченко дещо іронічно називав Леванду знаменитим витієм» [31, с. 346]. Розгляньмо детальніше відтворення Тарасом Шевченком постатей Івана Леванди та Григорія Сковороди. У реалістів ХІХ ст., вважає Н. Копистянська, «хронологічна ретроспекція супроводжує, як правило, введення в дію кожного персонажа і зумовлює мотивацію його дальшої поведінки, психологічну та соціальну детермінацію розвитку характеру – психологічний і соціальний “старт”» [14, с. 184]. У повісті «Близнецы», що поєднує риси і реалізму, і романтизму, автор, переповідаючи історію роду Сокир, досить різнобічно змальовує образ Федора Сокири, який змалку прагнув до науки: «Пристроївши ж до бурси, віддала його під нагляд тодішньому інспекторові бурси, себто академії, отцеві Діонісієві Кушці, старцеві суворому і богобоязливому; а віддала вона його на те під нагляд, щоб дитя мале не навчилося часом злодійства та розбишництва. На бурсацькій лаві чи на подільському базарі подружився він зі славетним згодом Іваном Левандою, Григорієм Гречкою і тоді вже філософом Григорієм Сковородою, а більш нічим не позначалося його бурсацьке життя» [32, с. 330–331]. Питання про відтворення у повісті Тараса Шевченка постатей Івана Леванди, Григорія Сковороди та переяславського протоієрея розглядалося у працях таких дослідників як Г. Данилевський, П. Попов, Ю. Барабаш, Л. Ушкалов та ін. [1; 5; 29; 30].

Нами не виявлено фактів, які б давали змогу достовірно сказати, чи було насправді знайомство Івана Леванди з Григорієм Сковородою. Стосовно іншої особи, про яку говорить Тарас Шевченко, – Григорій Гречка, – ми припускаємо, що прототипом цього персонажа був товариш Івана Леванди по Києво-Могилянській академії Степан Гречина. Щоб обґрунтувати вірогідність нашого припущення, наведемо ще кілька цитат із тексту «Близнят». Коли Тарас Шевченко веде розповідь про Федора Сокиру як про капітана, який оселяється в Переяславі, то знову повертається до названих вище осіб: «Саме в цей щасливий час поновив він своє шкільне знайомство з соборним протоієреєм Григорієм Гречкою, а через нього і з славнозвісним уже витієм Іваном Левандою, і уже зі справжнім філософом Григорієм Сковородою» [32, с. 331]. І вже про сина Сокири – Никифора: «...послало йому благочестивого і премудрого просвітителя й заступника в особі отця Григорія Гречки, протоієрея переяславського» [32, с. 331]. Є кілька невідповідностей стосовно дійсних історичних фактів. Так, автор говорить, що в 1812 році Никифорові Сокирі виповнилося 19 років; а «на п'ятнадцятому році свого віку (тобто в 1808 році. – О.Н.) почав він учитися в свого учителя музики. Отець Григорій знав, що для кращого облагородження серця людського потрібна музика, і тому попросив листом друга свого філософа Сковороду показати своєму улюбленикові початкові основи музики. Філософ, не гаючись, прийшов у Переяслав з своїми нерозлучними приятелями, з флейтою та собакою, і з успіхом почав навчати хлопця “сладкозвучія”...» [32, с. 332–333]. Дата смерті Григорія Сковороди – 9 листопада 1794 року, а отже він аж ніяк не міг бути наставником Никифора на початку ХІХ століття, і хлопець не міг супроводжувати «містика-філософа» у його мандрівках по Україні. Окремі неточності у книзі Тараса Шевченка стосовно імені переяславського протоієрея та щодо хронології життя Григорія Сковороди розглядаються Ю. Барабашем у книзі «“Знаю человека...” Григорій Сковорода: Поэзия. Философия. Жизнь» [1, с. 27–29]. Це питання почасти висвітлено і в монографії «Іван Леванда» [20]. Іван Леванда згадується у повісті «Близнецы» й у зв'язку з романтичними мандрами Никифора: «Сидить з приятелем своїм Іваном Левандою на лавці коло брами й читає

імпровізовану дисертацію про зв'язок душі людської з світилами небесними, а витія наш славетний, незалежно від приятелевої дисертації, готує на ближчу неділю казання...» [32, с. 332–333]. Тарас Шевченко досить вдало передає ту атмосферу спокою і тиші усамітнення, яка панувала навколо Леванди, на яку вказували свого часу й В. Ізмайлов та І. Долгорукий. При цьому іронія, про яку говорять автори «Шевченківського словника», відсутня.

Як святі реліквії герої повісті зберігають літопис Г. Кониського, «Київський патерик» не лише як пам'ять про певні епізоди й осіб власного життя, але й як символи важливих історичних подій. Через призму сприймання Никифором Сокирою літописних записів стає очевидним і ставлення автора-оповідача до подій козацьких часів і таких осіб як «голштинський полковник Крижанівський». Історичні місця і постаті постають у житті персонажів твору природно, органічно вплітаючись у повсякденні реалії їхнього життя: відвідування служби божої в Успенській церкві, «де 1654 року січня дав присягу Зіновій-Богдан Хмельницький з усякого чину народом на вірність московському цареві Олексію Михайловичу» [32, с. 339–340]; церква Покрови, споруджена на спомин про здобуття Азова Петром Першим; картина із зображенням Івана Мазепи тощо. У «Наймичці» є кілька версій про походження Ромоданівського шляху, автор наголошує, що найприйнятнішою, на його думку, є така: «Не был ли его пролагателем князь Григорий Ромодановский, который в 1686 году водил московскую рать под Юрусяную гору, чигиринскую резиденцию неукротимого гетмана Петра Дорошенка?» [3, с.57].

Вагомим для розуміння авторської ретроспективи історичних осей давніх епох є змальовання хутора Сокири: «На правому березі хоч і мізерної, але славетної річки Альти стоїть хутір сотника Сокири, верстви за чотири від міста Переяслава, одне слово, проти того самого місця, де скажений шанолуб, окаянный Святополк, зарізав рідного праведного брата свого Гліба, і на цьому ж місці, за переказом Кониського, відбулася кривава, або Тарасова ніч 1547 року. Отож проти цього святого місця й стоїть хутір сотника Сокири...» [32, с. 333–334]. Кожна історична споруда, введена Тарасом Шевченком у текст, є сворідним топосом, що стає місточком між часами – теперішнім і минулим. Кожна персоналія, яка при цьому згадується, є доленосною для України. Так образ Івана Мазепи тут увиразнюється за допомогою своєрідного оксюмору «славнозвісний анафема». Прикметно, що одні й ті ж історичні постаті та архітектурні споруди (наприклад, собор, побудований Мазепою) з'являються на сторінках тексту доволі часто. У творі постають особи, з якими перетинається доля Федора Сокири після втечі з бурси. Здебільшого це постаті вісімнадцятого століття, що були присутні при вирішальних для України подіях: «Після цієї події слід його об'явився на Великому Запорозькому Лузі, і бувши запорозьким депутатом, він, разом з Головатим, з'являється перед Катериною Великою. Потім з'являється на нецеремонному обіді в генерала Текелія» [32, с. 331].

Своєрідним екскурсом у минуле є й подорож Степана Мартиновича до Полтави, під час якої він зустрічається з різними людьми і слухає оповідки такого характеру: «Переночувавши у странноприймній, він тут почув од якогось перехожого прочанина легенду про успення святого Афанасія в сидячій позі. І про те, як дочці лютого Яремії Вишневецького-Корибути приснилося, начебто вона була в раю і її відтіля вивели янголи, кажучи, що коли вона своїм коштом збудує храм божий в добрах своїх поблизу міста Лубень, то оселиться вже на віки вічні в раю. Вона і спорудила храм сей» [32, с. 352]. Цей епізод є одним із типових для повістей Тараса Шевченка прийомів: автор обирає невеликі деталі з біографії відомих історичних осіб, а надто, якщо ці люди причетні до зведення певних відомих архітектурних пам'яток, вводить у свої тексти «для полноты рассказа», як пише сам автор. «Словом, все есть, что нужно для самой полной романтической картины, разумеется, под пером какого-нибудь Скотта Вальтера или ему подобного писателя природы. А я ... по причине нищеты моего воображения (откровенно говоря), не беруся за такое дело, да у меня, признаться, и речь не к тому идет. А то я только так, для полноты рассказа, заговорил о развалинах Самойловичевого памятника» [33, с.197]. Така преамбула про завдання письменника містилася перед описом монастиря, зведеного Самойловичем: «... узнал, что монастырь, воздвигнут коштом и працею несчастного гетмана Самойловича в 1664 году, о чем свидетельствует портрет его jako ктитора, написанный на стене внутри главной церкви» [33, с. 198].

Одне з чільних місць серед персонажів, що мали безпосередній вплив на формування характерів близнят у повісті Тараса Шевченка, належить Івану Котляревському, якого ми бачимо як «автора славнозвісної пародії, що любив усе благородне, в якому б образі воно не виявлялось» [32, с. 357]. Ця історична постать вималювана автором із повагою та любов'ю: «Коло воріт зустрів його високий худорлявий дідок у білому полотняному халаті і в простому селянському солом'яному брилі» [32, с. 354]. Іван Котляревський зображений мудрим і благородним вчителем, який веде скромне існування в будиночку, що «споруджений рабом божим Н. Року божого 1710» [32, с. 354], але, попри це, здатен оцінити благородство душі й підтримати прагнення до науки.

Наратив повістей Тараса Шевченка, зокрема, «Художник», на думку О. Єременко, дзеркального типу: «центральный персонаж є “другим Я” автора, а наратор – певною мірою збірним образом із перетбурзьких друзів і знайомих Шевченка, переважно подібним до І. Сошенка» [10, с. 231-232]. Простір тексту завдяки особливостям наративу поширюється далеко за місце, де відбувається безпосередньо дія твору. Простір Петербурга, де молодий художник опановує секрети мистецтва, взаємодіє із уявним простором Риму, простором художніх полотен.

В окремих епізодах біографія історичних осіб відтворена фрагментарно. Так король Карл XII згадується автором принагідно при описі назв козацьких могил, а саме, стосовно назви «Королеві могили»: «Последние, бать может, окопы Карла XII, потому что он в этих местах когда-то шлялся с своими синекафтанными шведами» [33, с. 58]. Розумовські також згадуються у творах Тараса Шевченка: Наталя Розумовська [33, с. 172-173], Кирило Розумовський [33, с. 134]. Як правило, ці згадки покликані підкреслити різні вагомні справи таких осіб, – так автор описує церкви, замки як частину біографії тієї чи іншої відомої людини.

Історія постає у тексті Тараса Шевченка не як події, що відбувалися колись давно, із людьми, що пішли в небуття. Завдяки змішуванню часових і просторових пластів у повістях, письменник досягає наближення, унаочнення історичних епізодів минулого, робить історичних діячів учасниками подій буденних, а головних героїв проводить через уславлені місця, вводить свого читача разом з ними до соборів і храмів, змушує перейнятися славою минувшини, зокрема, барокової епохи. Погляд у минуле письменник зосереджує, насамперед, на персоналіях історичних діячів, митців, літературних та архітектурних пам'ятках, надаючи тим самим своєрідного характеру книжності своїм повістям. Барокова епоха постає органічною частиною хронотопу повістей Тараса Шевченка. Біографії людей подаються по-різному: деякі з них виступають співучасниками подій, які відбуваються з головними героями, інші зустрічаються в окремих епізодах твору. Здебільшого автор вводить історичних осіб у традиційному ключі, відтворюючи загальновідомі, чи навіть легендарні факти їх життя. Авторське бачення біографії митців впливає на міфологізацію образів реальних особистостей у художньому тексті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барабаш Ю.Я. “Знаю человека...” Григорий Сковорода: Поэзия. Философия. Жизнь / Ю.Я. Барабаш. – Москва : Худ. лит., 1989. – 335 с.
2. Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка / О.В. Боронь. – К. : Агентство «Україна», 2005 – 149 с.
3. Гетьман С. Традиції англійського роману виховання у прозі Т.Шевченка / Світлана Гетьман // Слово і Час. – 2003. – №7. – С. 14–21.
4. Гудзь О. Творчість Шевченка і стильова система бароко: ідеологічний та міфологічний рівні / О. Гудзь // Інтеграція позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю). – К. : «Альтерпрес», 2002. – С. 174–228.
5. Данилевский Г.П. Григорий Савич Сковорода // Данилевский Г.П. Украинская старина. Материалы для истории украинской литературы и народного образования / Г.П. Данилевский. – Харьков : Издательство Заленского и Любарского, 1866. – С. 1–96.
6. Даниліна О.В. Еволюція образу гетьмана Івана Мазепи в українській і зарубіжній літературі XVII–XX століть. – Мелітополь, 2009. – 140 с.

7. Демчук Н. пейзаж у прозі Тараса Шевченка: (мікропоетика опису в системі екстервертного психологічного аналізу). – Л., 1999. – 46 с.
8. Дзюба О. Образ Гетьманщини в культурі повсякдення в повісті Т. Шевченка “Близнецы” / О. Дзюба // Збірник праць Всеукраїнської XXXVII наукової шевченківської конференції (Черкаси, 22-24 квітня 2009 р.) / редкол. : Поліщук В.Т. (відп.ред.), Жулинський М.Г. та ін. – Черкаси : Вид-во Чабаненко Ю.А., 2009. – С. 427–432.
9. Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці: [у 2-х т.]. / упоряд. І.С. Романченко; гол. ред. О.Є. Засенко / М.П. Драгоманов. – К. : Наукова думка, 1970. – Т. 2. – 595 с.
10. Єременко О.В. Літературний образ у силовому полі синкретизму: на матеріалі української прози другої половини XIX–початку XX ст.) / Олена Єременко. – К. : Вид. «Євшан-зілля», 2008. – 320 с.
11. Зарва В. “Близнюки”, “Художник” Т. Шевченка як версія просвітницького роману виховання / Вікторія Зарва // Збірник праць Всеукраїнської XXXVII наукової шевченківської конференції (Черкаси, 22–24 квітня 2009 р.) / редкол. : Поліщук В.Т. (відп.ред.), Жулинський М.Г. та ін. – Черкаси : Вид-во Чабаненко Ю.А., 2009. – С. 63–71.
12. Коновалова М.М. Гетьман Іван Мазепа у фольклорі і літературі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01. “Українська література” / М.М. Коновалова. – Львів, 2001. – 14 с.
13. Копистянська Н. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві / Н. Копистянська // Радянське літературознавство. – 1988. – №6. – С. 11–19.
14. Копистянська Н. Художній час як категорія порівняльної поетики / Н. Копистянська // Слов’янські літератури. – К. : Наук. думка, 1993. – С. 184–200.
15. Криса Б. Тарас Шевченко і тотожність української літературної традиції / Богдана Криса // Вісник Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – число 41. – 2009. – С. 9–10.
16. Куліш-критик (Принцип етнографічної точності). Подав Іван Теліга // Україна. / під ред. акад. М. Грушевського. – 1929. – Липень-серпень. – С. 87–102.
17. Лотман Ю.М. Семиосфера / Юрий Лотман. – С.-Петербург : «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.
18. Малинська Н.А. Героїчне у фольклорі та літературі. Дискурс канону : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філол. наук : спец. 10.01.07 “Фольклор”, 10.01.01 “Українська література” / Н.А. Малинська. – К., 2002. – 35 с.
19. Наливайко Д. Стиль поезії Шевченка і його міжнаціональний контекст // Наливайко Д.С. Компаративістика й історія літератури / Дмитро Сергійович Наливайко. – Х. : Акта, 2007. – С. 235–273.
20. Новик О.П. Іван Леванда : Літературний портрет: монографія / Ольга Новик. – К. : Знання України, 2004. – 180 с.
21. Павличко С. Український романтизм: тяглість напружання як естетичний тупик // Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко. – К. : Основи, 2002. – С. 491–496.
22. Росовецький С. Агіографія християнська в літературній творчості Шевченка / С. Росовецький // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка [Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба та ін.]. – К. : Наукова думка, 2008. – С. 321–343.
23. Сидоренко О. Повість “Близнецы” в контексті духовних пошуків поета / Олексій Сидоренко // Слово і час. – 1991. – №12. – С. 68–72.
24. Скільський Д. Проблема освітньо-виховного ідеалу в Шевченковій прозі / Д. Скільський // Українська література в ЗОШ. – 2000. – №4. – С. 15–18.
25. Скринник М. Наративні практики української ідентичності: Доба Романтизму : [монографія] / М. Скринник. – Львів : Каменяр, 2007. – 367 с.
26. Смілянська В. Шевченкові повісті: український гумор у російському тексті / В. Смілянська // Слово і час. – 2003. – №3. – С. 18–23.
27. Ушкалов Л. Барокові джерела нового українського письменства // Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов. – К. : Факт – Наш час, 2006. – С. 162–212.
28. Ушкалов Л.В. Бароко та творчість Шевченка / Л.В. Ушкалов // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 1999. – №1. – С. 51–56.

29. Ушкалов Л.В. З історії української літератури XVII – XVIII століть / Л.В. Ушкалов. – Х. : Харківська шк., 1999. – 216 с.
30. Ушкалов Леонід. Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду / Леонід Ушкалов. – Харків : «Акта», 2001. – 221 с.
31. Шевченківський словник: [у 2-х т.]. – Т.1. (А–Мол.). – К. : Головна редакція української радянської енциклопедії, 1978. – 415 с.
32. Шевченко Т. Близнята // Шевченко Т.Г. Повісті / Тарас Шевченко. – К., 1964. – С. 321–437.
33. Шевченко Т. Твори в 5-ти томах / Тарас Шевченко. – Том 3. – Драматичні твори. Повісті. – К. Дніпро, 197. – Т. 3. – 415 с.

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ АНГЛОМОВНОЇ ФОНОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ У СТУДЕНТІВ МОЛОДШИХ КУРСІВ

Ольга Сеньків

Кандидат педагогічних наук, старший викладач, кафедра практики англійської мови, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, 82100 м. Дрогобич, вул. Леся Курбаса 2, e-mail: prakt.angmovy@ukrnet, osenkiv@mail.ru,
UDC: 811.111: 378.14

ABSTRACT

The article is devoted to the problem of the formation of the English phonological competence of students - linguists. It has been analysed the role of phonetic skills in the formation of the English phonological competence for students of foreign languages faculties. The article gives the definition of the foreign language phonological competence, its structure and content. It also shows typical difficulties in learning the subject "Practical phonetics" (English) and the ways to overcome them.

Key words: foreign language phonetic and phonological competence, the English phonological competence, students of foreign languages faculties, typical mistakes.

В статье рассматривается вопрос формирования англоязычной фонологической компетенции студентов-лингвистов. Проанализирована роль фонетических навыков в формировании англоязычной фонологической компетенции студентов факультета иностранных языков. Подается дефиниция иноязычной фонологической компетенции, ее структура и содержание. Определены типичные трудности при обучении дисциплины «Практическая фонетика» (английского языка), предлагаются пути их преодоления.

Ключевые слова: иноязычная фонетико-фонологическая компетенция, англоязычная фонологическая компетенция, студенты факультетов иностранных языков, типичные ошибки.

У статті розглядається питання формування англomовної фонологічної компетенції студентів-лінгвістів. Проаналізовано роль фонетичних навичок у формуванні англomовної фонологічної компетенції студентів факультету іноземних мов. Подається визначення іншомовної фонологічної компетенції, її структури та змісту. Визначено типові труднощі під час навчання дисципліни «Практична фонетика» (англійської мови), пропонуються шляхи їх подолання.

Ключові слова: іншомовна фонетико-фонологічна компетенція, англomовна фонологічна компетенція, студенти факультетів іноземних мов, типові помилки.

Процес підвищення якості викладання іноземних мов та оптимізації навчання студентів-лінгвістів передбачає удосконалення їх іншомовної професійної компетенції. Іншомовна комунікативна компетенція є інтегративною і включає лексичну, граматичну, фонологічну та орфографічну компетенції. Кожна з них взаємодіє і взаємодоповнює одна одну. Однак наше дослідження спрямоване на проблему формування «іншомовної фонетико-фонологічної компетенції» у студентів факультетів іноземних мов. Адже, фонетичні знання є визначальною складовою їх фахової підготовки та передусім необхідною умовою для здійснення іншомовної комунікації. Саме це і передбачено у чинних програмах для студентів-філологів ВНЗ України, відповідно до яких вони повинні уміти фонетично правильно оформлювати власне мовлення. Оскільки мета навчання фонетики іноземної мови у ВНЗ полягає у тому, щоб «закласти у довготривалу пам'ять студентів» [8, 225] фонетичні норми вимовних елементів (фонем та інтоном) та автоматизувати їх відбір і комбінування [там само]. У цьому їм істотно допомагає дисципліна «Практична фонетика (англійської мови)» присутня в навчальному плані студентів 1 - 2 курсів, забезпечуючи початкову під-

готовку дипломованого спеціаліста. Так як правильне фонетичне оформлення мовлення дає змогу передавати зміст, виражати власне ставлення до співрозмовника та предмета розмови і в результаті досягати мети висловлювання.

Проте на перешкоді удосконаленню іншомовної фонетико/фонологічної компетенції студентів ВНЗ стоїть явище міжмовної інтерференції, що в свою чергу спричиняє появу порушення мовної норми ускладнює або робить взагалі неможливим іншомовне спілкування. Тому **актуальність** даного дослідження обґрунтовується необхідністю пошуку ефективних шляхів удосконалення іншомовної фонетико/фонологічної компетенції.

Аналіз останніх досліджень. У вітчизняній лінгвопедагогічній літературі термін «іншомовна фонологічна/ фонетична компетенція» набуває широкого поширення [4, 41]. Однак аналіз наукової літератури свідчить, що серед учених немає єдиного погляду на визначення поняття іншомовної фонетичної/фонологічної компетенції. Наприклад, К. Ю. Вартанова визначає іншомовну фонологічну компетенцію (надалі **ІФК**) як комплекс знань про звукову будову, фонетичних явищ сегментного і суперсегментних рівнів іноземної мови, які реалізуються в слуховимовних, а також ритміко-інтонаційних навичках і уміннях [там само]. В інтерпретації І. С. Просвірної, **ФК** (так і **ІФК**) включає в себе вимову звуків і їх позиційні зміни, інтонаційні конструкції і ситуації їх застосування, – наголос і його зрушення в парадигмі слів, синтагматичне членування фрази [4, 41 - 42].

Н.Ф. Бориско трактує **ІФК** як – «здатність людини до коректного артикуляційного та інтонаційного оформлення своїх висловлювань і розуміння мовлення інших, яка базується на складній і динамічній взаємодії відповідних навичок, знань і фонетичної усвідомленості» [1, 3].

Під **ІФК** розуміється здатність сприймати, вимовляти і відносити до відповідних категорій звуки іноземної мови, впізнавати значущі одиниці мови (фонем, силабем, акцентами, інтонаційно-ритмічні та інші супрасегментні характеристики). У фонетичній компетенції (володінні звуковим аспектом мови) В. Собков'як виділяє теоретичну і практичну компетенцію, вказуючи на те, що домінують формування практичної компетенції в навчальному процесі на даний час доповнюється теоретичною компетенцією: все частіше теоретичні відомості про звукову будову іноземної мови включаються у зміст мультимедійних фонетичних норм, перетворюючи тренування у хвилюючий інтерактивний мультимедійний процес [4, 41].

Так підсумовуючи вищенаведені трактування, більшість учених визначає **ІФК** як здатність індивідуально оперувати знаннями щодо функціонування сегментних та супрасегментних одиниць фонетичної системи ІМ у мовленні [8, 226], або як знання та навички перцепції та продукції: звукових одиниць (фонем) ІМ та способів їх реалізації у певному контексті (аллофонів); фонетичних ознак розрізнення фонем (дистинктивних ознак, наприклад, сонорності, назальності, закритості, лабіальності); фонетичного складу слів (складоподілу, фонетичних відрізків, словесного наголосу і тону); фонетики речення (просодії): наголосу і ритму фрази; інтонації; фонетичної редукції: вокалічної редукції; сильних та слабких форм; асиміляції; елізії [8, 226]. Проте незважаючи на підвищений інтерес дослідників до даної проблеми, на нашу думку, вона висвітлена недостатньо.

Мета нашої статті – окреслити оптимальні шляхи формування англомовної фонетичної компетентності студентів ВНЗ філологічного напрямку підготовки як складової їх загальної мовно-методичної підготовки, а також визначення типових труднощів у україномовних студентів 1 – 2 курсів навчання, що стоять на перешкоді формуванню фонетичних навичок англійської мови у курсі дисципліни «Практична фонетика» (англійська мова).

Виклад основного матеріалу. ІФК є важливим компонентом усіх мовленнєвих компетенцій, передусім в аудіюванні і говорінні. Оволодіння усним мовленням і читанням уголос неможливе без стійких слуховимовних та інтонаційних навичок.

Основними складовими ІФК є фонетичні знання, навички і фонетична усвідомленість ІМ. **Фонетичні знання ІМ** – це знання про фонетичну сторону мовлення, основні модифікації звуків в потоці мовлення, фонетичну організацію слів, інтонацію та її основні компоненти, транскрипцію та графічні можливості відображення інтонації. **Фонетична навичка ІМ** – це автоматизована репродуктивна або рецептивна дія, яка забезпечує коректне звукове і інтонаційне оформлення власного іншомовного мовлення та адекватне сприймання звукового і інтонаційного оформлення іншомовного мовлення інших мовців. **Фонетична усвідомленість ІМ** – складова так званої загальної мовної усвідомленості або свідомого

рефлексивного підходу до феноменів мови і мовлення, а також до власних процесів учіння і оволодіння іншомовною комунікативною компетенцією та її складовими субкомпетенціями [1, 3 - 4]. Ці складові компоненти ІФК необхідно враховувати в процесі викладання фонетики у мовному ВНЗ. Адже здобуті студентами фонетичні знання ІМ переходять у фонетичні навички, котрі у свою чергу переходять у фонетичну усвідомленість. Остання – вельми важливою, оскільки сприяє вихованню «фонологічності» мовної свідомості студентів в єдності з перцептивною, артикуляційною і просодичною баз іноземної мови [2, 80].

Під час удосконалення ІФК студенти часто стикаються з міжмовною інтерференцією. Ось чому одне із завдань викладача – створити сприятливі умови для запобігання фонетичної (яка проявляється на сегментному і на супрасегментному рівні) і фонологічної інтерференції з боку української мови, а при наявності якомога максимально усунути її прояви. Труднощі пов'язані з подоланням міжмовної фонетичної інтерференції цілком зрозумілі, через те що звуковий код рідної мови більш за все наближений до коду внутрішнього мовлення. Тому вимова (особливо інтонація) являє собою найбільш автоматизований і водночас найменш керований рівень навичок.

Труднощі формування ІФК зумовлені трьома групами факторів: а) індивідуальними особливостями студентів; б) специфікою ІМ, що вивчається; в) викладанням ІМ, технологією навчання та навчальними матеріалами. У ході нашого дослідження ми розглядатимемо труднощі формування ІФК, що спричинені особливостями англійської мови для сприйняття україномовних студентів [1, 4].

Більшість помилок, спричинені особливостями англійської мови, є типовими (усталеними) для всіх україномовних студентів і виникають внаслідок міжмовної інтерференції [3, 99]. Проте під час навчання трапляється велика кількість індивідуальних помилок, властивих окремим студентам та всій групі у цілому. У цьому ракурсі можна виділити такі типи помилок: а) ті, котрі стосуються одиниць сегментного рівня, безпосередньо артикуляції англійських звуків; б) фонологічні помилки, що стосуються одиниць супрасегментного рівня (хибне інтонування відрізків мовлення, невірне наголошення слів, хибна паузація); в) поєднання помилок «а») і «б») типу.

Характеризуючи помилки «а»-типу можна виділити такі підтипи як: 1) підміна англійського звуку українським, бо останній за звучанням здається настільки подібним, що один легко замінюється іншим. Наприклад, апікально-альвеолярні англійські приголосні [s, z] легко переходять у дорсальні зубні [c, ʒ] [3, с. 99]; 2) часткова підміна англійського звуку українським, його артикуляція лише частково україніфікована. Так, наприклад, апікальна артикуляція англійських передньозубних приголосних легко переходить у дорсальні, що є характерним для української мови; 3) заміна звуків, відсутніх у рідній мові. Як наприклад, англійські міжзубні [θ, ð] можуть переходити у українські дорсальні зубні [c, ʒ] або у англійські апікально-альвеолярні [z, t, d], англійський білабіальний (губно-губний) [w] і лабіодентальний (губно-зубний) [v] часто вимовляють як український звук [в]; 4) недотримання довготи голосних; 5) оглушення англійських дзвінких приголосних у кінці слова; 6) фонологічні помилки, коли «замість алофона однієї фонемі звучить алофон іншої фонемі, що призводить до зміни значення слова», наприклад, вимова meet замість meat [3, 100].

На початковому етапі навчання студенти часто скаржаться на те, що не відчувають положення органів мовлення, що зумовлено відсутністю навичок аналізувати м'язову роботу мовленнєвого апарату. Ось чому навчання одиниць сегментного рівня фонетичної системи починається з артикуляційних вправ, метою яких є активізація м'язового тону різних органів мовлення. Пізніше іде опис фонемних характеристик конкретного звуку, особливості його артикуляції, реалізація звуку в ізоляції і в фонемному оточенні.

Більшість сучасних методистів дотримуються думки, що представлення нового фонетичного явища має відбуватися у звуковому тексті шляхом наочної демонстрації його особливостей. Після фонетичного опрацювання нових мовленнєвих зразків в типових ситуаціях спілкування звуки, що становлять для студентів певні труднощі, виділяються із зв'язного цілого і стають об'єктом навчання: вони презентуються у спеціально організованому контексті (вправи на рецепцію), імітація слів, словосполучень, фраз із звуками, що опрацьовуються (вправи на репродукцію), а потім аналізуються і пояснюються. Там, де це можливо, викладач не пропонує студентам «готові» правила, а організує їх здобуття студентами [1, с. 10].

При вимові приголосних м'язове зусилля концентрується в місці утворення перешкоди і легше усвідомлюється студентами. Місце артикуляції приголосного можна точно визначити як точку на системі координат, тому артикуляційна навичка формується досить швидко і закріплюється міцно [6, 389].

При навчанні артикуляції голосних виникає більше труднощів, тому що неможливо чітко локалізувати місце утворення голосного звуку через відсутність перешкоди. Це продовжує процес так званого «Пошуку» звуку на «артикуляційній системі координат» [6, 389], при цьому важко виміряти правильність положення артикуляторів, і викладачеві і у ряді випадків доводиться орієнтуватися тільки на якість звучання голосного.

Ще однією складністю є засвоєння артикуляції голосних звуків. Це обумовлено тим, що положення органів мовлення часто описується по відношенню до положення органів мовлення, необхідних для артикуляції інших голосних. Наприклад, ядро дифтонга [eɪ] схоже по артикуляції з монофтонгом [e], а його глайд – з монофтонгом [ɪ] [9, 109], що вимагає міцного досвіду артикуляції обох звуків, які слугують орієнтиром.

Робота з сегментами мовлення вимагає розвитку не тільки артикуляційних навичок, а й фонематичного слуху – здатності до аналізу і синтезу мовних звуків, розрізнення фонем мови [6, 389]. Для цього використовуються розрізнення на слух пари або групи слів, що відрізняються один від одного одним із уже засвоєних звуків, так звані «мінімальні пари» (наприклад : [fi] - [fi :] - [fel] - [fo :] ; [wet] - [weɪ] ; [beɪs] - [beɪθ]).

Особливого тренування потребують випадки, коли демонструється смислорозрізнавальна функція фонем :

I saw a **ship**. – I saw a **sheep**.

The **aisle** is very small. – The **isle** is very small.

My **dear** is in the garden. – The **deer** is in the garden.

Стик голосних на межі слів передбачає плавність з'єднання фінальної та початкової голосної без зімкнення між ними. Злитість досягається за рахунок введення сполучного приголосного елемента : [r] після слів, що закінчуються на - r / - re, що дають звуки [ə], [ɪə], [eə], [ʊə], [ɔ :], [z :] ([ruər æn]) ; [w] після слів, що закінчуються на [i :], [aʊ], [əʊ] ([gəʊw ɒn]) ; [j] після фінальних голосних [ɪ], [i:], [eɪ], [aɪ], [ɔɪ] ([dʒɪn]) [6, 390]. Ретельного тренування вимагає тип зв'язку за допомогою сполучного [r]:

Father is preparing for an interview

The photographer is making a new photo.

Навчання одиницям сегментного рівня проводиться в єдності з одиницями супрасегментного рівня. Так, поєднання двох звуків утворює склад або слово, яке може бути завершеним висловлюванням, що можливо при накладенні на нього інтонаційної моделі. Саме тут і виникають помилки «б-типу». Поширеною помилкою серед студентів є недотримання словесного наголосу, а саме його зміщення в словах з однаковим написанням. Власне словесний наголос і є засобом фонетичного об'єднання слова в одне ціле. Зміна наголосу у словах з однаковим написанням веде до зміни значення слова чи частини мови. Часто студенти забувають, що наголос в іменниках падає на перший склад, у дієсловах – на другий. Наприклад, record ['rek ɔ:d] – запис; record [rɪ'k ɔ:d] – записувати; combine ['kɒmbaɪn] – комбайн; combine [kəm'baɪn] – об'єднувати, комбінувати, сполучати; accent ['æksənt] – наголос; accent [ək'sent] – виділяти, вимовляти виразно, наголошувати.

Уміння розставити фразовий наголос і при цьому не порушити ритмічний лад мови є ознакою фонетичної грамотності мовця. Типовою є також помилка, коли студенти виділяють службові частини мови у неемфатичному мовленні, забуваючи, що фразовий наголос падає лише на повнозначні частини мови – іменники, прикметники, дієслова, числівники, прислівники, деякі займенники.

Збільшення кількості слів у фразі також визначає необхідність знайомства з особливостями ритмічної організації англійської мови. Складність цього аспекту визначається тим, що навчити новому явищу, відсутньому в рідній мові буває легше, ніж схожому.

Щоб студенти краще відчували ступінь наголошення складів, можна попросити їх вимовити фразу українською мовою з великим підсиленням на наголошених складах. Контраст звичного і підвищеного наголошення дозволить краще закріпити м'язове та акустичне відчуття (Будь ласка, дай мені ручку – Будь ласка, дай мені ручку) [6, 390].

Потім можна запропонувати студентам вимовити схожу за акцентною структурою англійську фразу, орієнтуючись на сильне виділення (наголошення), обумовлене більшою

гучністю, висотою голосу, повною якістю і тривалістю голосного (напр., PLEASE, 'GIVE me a 'PENCIL).

Окремо хочемо зупинитись на помилках «б-типу», а саме на просодичних та інтонаційних. Просодичною помилкою називається вживання мелодики, запозиченої з рідної мови, інтонаційна помилка характеризується вживанням не відповідної до ситуації мелодики. Таким чином, можна говорити про те, що інтонаційні помилки впливають на суть переданої інформації. Інтонаційні помилки можуть спотворити зміст висловлювання, а просодичні, не впливаючи на суть, «видадуть» у співрозмовнику іноземця [6, 21].

Даний факт дозволяє ввести поняття тону і продемонструвати його смислорозрінуючі можливості. Тон, як і наголос, – одне з розпізнавальних звукових засобів. Основними тонами в англійській і українських мовах є низхідний і висхідний. Наприклад, біфонемне односкладове речення [fəʊ], вимовлене з високим або низьким низхідним термінальним тоном, може звучати радісно [fəʊ] або загрозово [ˌfəʊ].

Інша складність пов'язана з часом реалізації ритмічної групи – сукупності наголошеного і прилеглих до нього ненаголошених складів. Чергування наголошених і ненаголошених складів є регулярним, але не ізохронним [6, 391].

У фразі, що містить ритмічні групи з однаковою кількістю складів, легше витримати ритм, ніж у фразі з різнорозмірними ритмічними групами, тому тренування потрібно починати з речень з різнорозмірними ритмічними групами 'Go. — 'Go | 'there. — 'Go | 'there | 'now. — 'Go to | 'Peter. — 'Go to 'Susan a'gain.

Практика показує, що найбільші труднощі при освоєнні англійських ядерних тонів представляє високий нисхідний (high fall), низький висхідний тон (low rise), а також складні нисхідно-висхідний тон (fall-rise) і висхідно-нисхідний тон (rise-fall). Так, при вимові слів з високим падінням основною помилкою студентів є посилення гучності замість розширення діапазону. Іншою поширеною помилкою є більш низька висота тону, з якою вимовляється перший наголошений склад низхідної шкали, в результаті чого відбувається звуження діапазону всього висловлювання. Ядерний тон «падіння-підвищення» нерідко замінюється просодичною структурою «спадна шкала + низьке підвищення» (stepping head + low rise).

Ще одним помітним проявом просодичної інтерференції (усталеною помилкою) є уривчасте читання і вимова слів в англійській фразі. Однак англійська мова характеризується плавністю, що досягається зливою вимовою наголошених і ненаголошених складів.

З усього вищевикладеного стає очевидною необхідність удосконалення фонологічної компетенції майбутніх лінгвістів. Таким чином у статті викладено загальну характеристику іншомовної фонетичної компетенції і її компонентів, визначено цілі формування англійської фонетичної компетенції студентів ВНЗ. Відтак, процес формування англійської фонетичної компетенції як системи передбачає не тільки засвоєння знань, оволодіння вміннями і навичками англійської мови, а й спроможність студентів реалізувати означені компоненти в майбутній професійній діяльності. Показано, що подолання явища фонетичної інтерференції є передумовою до формування фонологічної компетенції студентів ВНЗ як невід'ємної складової їх лінгвістичної та комунікативної компетенції.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо в дослідженні проблеми фонологічної компетенції студентів старших курсів факультетів іноземних мов, а саме в виявленні та аналізі причин її зниження та в удосконаленні існуючих методик викладання іноземних мов.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ :

1. Бориско Н. Ф. Методика формування іншомовної фонетичної компетенції / Н. Ф. Бориско // Іноземні мови. – N 3 : наук.-метод. журн. / Київ. нац. лінгв. ун-т. – К., 2011. – С. 3 - 14.
2. Василина В. Н. Формирование иноязычной фонетико-фонологической компетенции на занятиях по Практической фонетике / В. Н. Василина // Традиции и инновации в исследовании и преподавании языков: материалы респ. науч.-практ. семинара с междунар. участием «Инновационные технологии в современной парадигме языкового образования», Минск, 26 окт. 2012 г.; под общ. ред. О.И. Уланович. – Минск: Изд. центр БГУ, 2013. – С. 80 - 83.

3. Гаращук Л. А. Деякі проблеми формування фонологічної компетенції у процесі навчання англійської мови у ВНЗ / Л. А. Гаращук // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2008. – № 37. – С. 99 - 102.
4. Гончарова Н. Л. Формирование иноязычной фонетико-фонологической компетенции у студентов-лингвистов (на материале английского языка): дис. ...канд. пед. наук: 13.00.08 / Н. Л. Гончарова; ГУО ВПО «Северо-Кавказский государственный технический университет». – Ставрополь, 2006. – 212 с.
5. Лаврова О. А. Совершенствование фонологической компетенции в процессе подготовки лингвистов (английский язык, языковой вуз, старший этап обучения): автореф. дис. ...канд. пед. наук: 13.00.02 / О.А. Лаврова; ГУО ВПО МГЛУ. – Москва, 2010. – 21 с.
6. Радюшкина А. А. Формирование фонетических навыков в процессе обучения английскому языку / А. А. Радюшкина // Магия ИННО: новые технологии в языковой подготовке специалистов-международников. Материалы научно-практической конференции к 70-летию факультета международных отношений. – Москва, 4 – 5 октября 2013 г. – С. 388 - 391.
7. Салахова А.С. Просодические и интонационные ошибки в английской и немецкой речи студентов - носителей русского языка / А.С. Салахова, А. Г. Андропова // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2012. – № 3. – С. 20 - 25.
8. Старостенко О. В. Формування іншомовної фонетичної компетенції студентів-філологів / О. В. Старостенко / Викладання мов у вищих навчальних закладах освіти на сучасному етапі. Міжпредметні зв'язки: Наукові дослідження. Досвід. Пошуки: Зб. наук. пр. – Вип. XVI. – Харків : Константа, 2010. – С. 224 – 233.
9. Соколова М. А. и др. Практическая фонетика английского языка. : учеб. для студентов вузов / М. А. Соколова, К. П. Гинтовт, Л. А. Кантер [и др.]. – М. : ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНА ГРУПА ПРИКМЕТНИКІВ-КОЛЬОРОПОЗНАЧЕНЬ У ПОВІСТІ ЮЛІАНА ОПІЛЬСЬКОГО «ЗОЛОТИЙ ЛЕВ»

Тетяна Сергуніна

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального мовознавства і слов'янських мов Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА), вул. М.Кривоноса, 2

Валерій Нарольський

бакалавр, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА), вул. М.Кривоноса, 2

ABSTRACT

Sergunina Tatiana, Narolskyi Valerii. Lexico-semantic group of color-adjectives in the story of Julian Opilskyi the "Gold lion". Colorverds is analysed in the article, that meet in a story the "Gold lion". Primary colors and their tints are described, semantic and quantitative description of these words is given in work. The specific of the use is shown by the author of adjectives of color semantics for creation of historical picture of the world of people of times of Ancient Rus.

Keywords: colorverds, lexico-semantic group, semantics, sign words, color dominants.

Сергуніна Т.О., Нарольський В.В. Лексико-семантична група прикметників-кольоропозначень у повісті Юліана Опільського «Золотий лев». У статті проаналізовано кольоропозначення, які зустрічаються у повісті «Золотий лев». Описано основні кольори та їх відтінки, надана семантична та кількісна характеристика цих слів у творі. Показана специфіка використання автором прикметників кольорової семантики для створення історичної картини світу народу часів Давньої Русі.

Ключові слова: кольоропозначення, лексико-семантична група, семантика, ознакові слова, кольорові доміанти.

Сергуніна Т.А., Нарольский В.В. Лексико-семантическая группа прилагательных-цветообозначений в повести Юлиана Опильского «Золотой лев». В статье проанализированы цветообозначения, которые встречаются в повести «Золотой лев». Описаны основные цвета и их оттенки, дана семантическая и количественная характеристика этих слов в произведении. Показана специфика использования автором прилагательных цветовой семантики для создания исторической картины мира народа времен Древней Руси.

Ключевые слова: цветообозначения, лексико-семантическая группа, семантика, признаковые слова, цветовые доминанты.

Прикметник є частина мови, яка позначає ознаку, дає характеристику предмету. Використання прикметників у художньому тексті підпорядковується прагматичному завданню автора, відображає ідіостиль та специфіку віддзеркалювання об'єктивної реальності письменником.

Значення номінативних одиниць мови (предметних та ознакових) безпосередньо спрямовані на дійсність: вони є розумовими моделями предметів, явищ, їх ознак, відношень, дій, станів [2: 111]. До номінативних одиниць мови належать два розряди слів та їх еквівалентів: предметні (іменники) та ознакові (дієслова, прикметники, прислівники, а також деякі групи іменників). Значення перших у сучасній семантиці називають денотативними, а значення других – предикатними (або сигніфікатними).

Людська свідомість відображає світ у двох основних категоріях: речі та їх ознаки. А.А. Уфїмцева, наприклад, визначає, що поняття якості – це визначеність об'єкту, яка становить внутрішню основу всіх його змін. Отто Есперсен вважає, що саме якості становлять реальний світ, тобто все, що може бути сприйнято та мати значення для нас. У структурі мов це проявляється як поділ повнозначних слів та частин мови на речові та ознакові (С.Д. Кацнельсон). До перших належить іменник, до других – прикметник, дієслова та ін. Прикметники є ознаковою частиною мови, оскільки вони позначають непроцесуальну ознаку, або властивість предмета, події або іншої ознаки, вираженої іменною частиною мови (Е.М. Вольф).

Галузь означальних знань велика, різноманітна та неоднорідна. Предикати першого ступеня можуть означати фізичні ознаки предмета (колір, форму, розмір, щільність, здатність бути об'єктом різних дій), його просторову орієнтацію, механічні дії осіб та сил природи, соціальну активність людини, її духовну діяльність та душевний стан, її фізичні відчуття, мовленнєву поведінку, психічну структуру та емоційні реакції, естетичні оцінки та ін.

Мовознавці вважають, що в основі значення прикметника лежить декілька істотних ознак. Так, Р.М. Фрумкіна підкреслює, що «в одному й тому ж значенні мовної одиниці можуть бути скомпоновані в одне структурно складне поняття декілька більш простих понять» [9: 10]. Парадигматичні групування прикметників будь-якого рівня складності (пари, групи, поля, класи) стосовно один одного знаходяться як «ціле – частина», проте в середині групувань ієрархічні відносини відсутні. Деякі групування прикметників нагадують гіпонімічні парадигми. Наприклад: *червоний, кривавий, вишневий, мідяно-червоний, полум'яний, пурпуровий* та ін.

Найбільш повну класифікацію прикметників за їх лексичним значенням запропонував А.Н. Шрамм. Основою класифікації є «різниця в характері ознаки, яка позначається якісним прикметником. Цим різницям відповідають і різні види розумових операцій при встановленні, усвідомленні (та назві) ознаки предмету» [5: 17]. Клас якісних прикметників, які протиставляються відносним прикметникам, А.Н. Шрамм поділяє на два підкласи: емпірійні прикметники та раціональні прикметники. Емпірійні якісні прикметники означають ознаки, які сприймаються органами чуття та усвідомлюються людиною в результаті одноступінчастої розумової інформації співставлення з «еталоном» (голубий, солодкий, солоний і т. ін.), а раціональні прикметники означають ознаки, які виникають на основі сприйнятих органами відчуттів ознак в результаті аналізу, співставлення, умовиводів (гарний, розумний і т. ін.).

У повісті Юліана Опільського «Золотий лев» широко представлені прикметники різної семантики. Для індивідуально-авторського стилю письменника є характерним використання прикметників, які надають твору неповторний колорит, підкреслюють ознаки людей та предметів, явищ природи і т. ін. Наявність великої кількості прикметників, які «розлиті» по всьому тексту, а також представлення прикметників різноманітної семантики, які об'єднуються у групи за спільністю значень, дає нам підставу для відокремлення та дослідження окремих лексико-семантичних груп прикметників в повісті Юліана Опільського «Золотий лев».

У процесі аналізу мовного матеріалу ми прийшли до висновку, що в повісті за семантикою можна виділити такі лексико-семантичні групи прикметників (усього 6 груп): 1) колір (чорний, білий, синій, сірий, жовтий, червоний, коричневий, зелений); 2) ознаки людини та тварин: фізична характеристика людини (4 підгрупи зі значеннями): а) вікова характеристика людей; б) фізичний стан людини; в) характеристика частин тіла людини; г) зовнішність людини); психічна характеристика людини (три семантичні підгрупи: а) ознака характеру людини; б) характеристика психічного стану людини; в) характеристика мовлення людини); ознака спорідненості; ознака людей за їх соціальним станом (дві підгрупи: а) ознака людей за їх стосунком до військової справи; б) ознака людей за суспільним станом), характеристика тварин та птахів; 3) параметричні ознаки прикметників: вікова характеристика людей та предметів; просторова характеристика предметів та явищ природи; часова характеристика подій, явищ та предметів; кількісна характеристика предметів; 4) приналежність предметів (приналежність до людей; географічної території, до тварин, до Бога); 5) оцінка людей, предметів, подій позитивна та негативна оцінка); 6) властивості предметів: фізичні властивості предметів: сенсорні ознаки предметів; матеріал, з якого ви-

готовлено предмет; образні ознаки предметів (епітети та метафори). У цій статті ми зупинимося на першій групі, яку утворюють прикметники кольорової семантики.

Інтерес до семантики кольоропозначень зародився ще у 20-ті роки ХХ ст., проте всебічний розгляд кольору як об'єкту лінгвістики починається з 60-х – початку 70-х років та продовжується у наш час. Учені вважають, що через сприйняття кольору та через відношення до нього виражається психофізичний зв'язок людини з довкіллям. Використання кольорової лексики у художньому творі є необхідною складовою створення мовної картини світу народу. Кольоропозначення активно використовувались як у усній народній творчості, так і на протязі століть у поетичних та прозаїчних творах. Ці слова мають не тільки номінативне, але й конотативне значення. У кольороназв можуть появлятися додаткові оцінні, асоціативні значення. Причому останні проявляються як у соціальному сприйнятті цих ознак, так і у індивідуально-психологічному їх розумінню читачем. Т. Семашко пише про співіснування у семантиці кольоропозначень семантичного і прагматичного елементів змісту. «Вони розташовуються на оцінній шкалі, де на одному полюсі перебувають семи ознаки, позбавлені будь-якої оцінки, а на іншому полюсі – чисто оцінювальні. Між ними розташовуються лексеми, які суміщують значення об'єктивної ознаки з оцінювальним значенням» [7: 5]. За звичай у лексико-семантичній групі прикметників кольору є кілька основних, «ядерних» слів: чорний, білий, сірий, червоний, жовтий, зелений, голубий, синій, коричневий. І.М. Бабій відзначає, що це «нейтральні» прикметники, позбавлені додаткових вказівок на інтенсивність кольору [1: 15]. Інші кольороназви становлять периферію (напр.: брунатний, фіолетовий, бурий, рудий, сизий та ін.) [7: 5]. Ці прикметники є похідними від нейтральних. Це також спеціалізовані, доповнювані вказівками на різну міру інтенсивності вияву кольору, назви типу *синюватий, білястий, зеленавий* [1: 15].

Ядром значення, або архісемою для кольоропозначень є «власне значення кольору, що має забарвлення одного із основних кольорів спектра або такого, що зближується з ними» [6: 17]. У кольоропозначень можуть появлятися конотації, які «часто зумовлені образними асоціаціями, що їх викликає саме колір, етнокультурною маркованістю тощо [6: 17].

У повісті Юліана Опільського «Золотий лев» досить широко подані прикметники кольорової семантики, які утворюють лексико-семантичну групу кольору. Всього у творі зазначено 45 кольоропозначень. Лексико-семантична група кольору – це мікросистема, яка охоплює головне (домінантне) та додаткове значення. У творі функціонують такі кольорові доміанти: *чорний, білий, синій, сірий, жовтий, червоний, коричневий, зелений*. Ці кольоропозначення є доміантами в групах слів, які означають різні відтінки даних основних кольорів.

Кольоропозначення **чорний** живається у Юліана Опільського в основному (домінантному) значенні: «Кольору сажі, вугілля, найтемніший» [8: 649]. Наприклад: *чорні клобуки, чорні брови, чорні очі, чорнооке потомство*.

В повісті трапляються слова, які означають відтінки чорного кольору (додаткові значення). До таких слів ми відносимо значення слова *чорний* у словосполученнях *чорна більшина, чорна мара*: «Темний, темніший у порівнянні зі звичайним кольором» [8: 649].

Кольоропозначення *чорний* використовується також у сталому словосполученні – власній назві *Чорне море*. Вода цього моря не є чорного кольору, але за традицією ця кольорова ознака входить у назву моря. Це можна пояснити походженням назви: під час бурі, коли небо було закрито хмарами, вода могла мати темний колір.

До групи кольоропозначень з семантикою «чорний» ми відносимо також слово **темний**, яке сприймається як контекстуальний синонім для означення *чорний*. У повісті, наприклад, функціонують словосполучення *чорна мара* і *темна мара*. Обидва прикметники сприймаються як позначення чорного кольору. Прикметник *темний* використовується також в інших контекстах: *темна мазюка, темна верета, темні смереки* (пор.: *чорна більшина*).

Слово **білий** використовується в повісті у своєму домінантному значенні: «Який має колір крейди, молока, снігу» [8: 48]. Наприклад: *білий кінь, білі п'ятна, білі зуби*. Додаткове значення слово *білий* має у словосполученні *білий хліб*, бо цей хліб не має кольору крейди або молока. На наш погляд, в цьому словосполученні прикметник *білий* живається у значенні «світлий», яке є протилежним до поняття «темний». Пор.: *білий (світлий) хліб* –

чорний (темний) хліб. Білий хліб – це хліб світлих тонів (біло-жовтих), а чорний – темних (чорно-коричневих).

До кольоропозначень зі значенням «білий» можна також віднести слово *блідий*: «Який слабо світиться, дає слабе світло» [8: 52]. Це значення також є додатковим значенням для слова *білий* «Зблідлий, блідий» [8: 48]. Наприклад: *блідий молодик*.

Прикметник *синій* трапляється в повісті тільки два рази: *синя накидка*, *сині прапори*. Це слово вживається у своєму доміантному значенні: «Який має забарвлення одного з основних кольорів спектра – середній між голубим і фіолетовим, волошковий» [8: 548]. Тобто *синій* означає колір волошок (польових квітів).

Кольоропозначення *сивий* є одним із додаткових значень кольоропозначення *сірий*: «із сивиною (про волосся)» [8: 551]. Прикметник *сивий* має значення: «Який утратив своє забарвлення, став білим, срібlistим (про волосся)» [8: 547]. Наприклад: *сиве волосся*, *сиві голови*, *сивоглавий володар*.

У словосполученні *сивий кін* прикметник *сивий* має значення: «Який має сірувато-біле, темно-сіре і ін. забарвлення шерсті або пір'я (про тварин, птахів)» [8: 547].

Кольоропозначення *сірий* у своєму доміантному значенні «Колір, середній між білим і чорним; барва попелу, попелястий, мишастий» [8: 551] не використовується в повісті.

Як бачимо, слово *сивий* за своєю семантикою «перетинається» із додатковими значеннями білого та сірого кольорів.

Кольоропозначення *жовтий* використовується Юліаном Опільським в основному та додаткових значеннях. У словосполученнях *жовті сап'янці*, *жовті чоботи*, *жовте листя* прикметник має доміантне значення: «Який має забарвлення одного з основних кольорів спектра – середній між оранжевим і зеленим; який має колір золота, яєчного жовтка, соняшного суцвіття» [8: 199].

У словосполученнях *золотоверха палата*, *золотий кубок* прикметник *золотий* є синонімом слова *жовтий* і також означає жовтий колір. Проте в словосполученні *золотий кубок* слово *золотий* не тільки означає жовтий колір, але й матеріал, з якого зроблено предмет. Цей прикметник має якісно-відносне значення, оскільки речі, зроблені із золота, мають жовтий колір.

У словосполученнях *золотий лев*, *золоте личко*, *золоте проміння* прикметник *золотий* означає «золотий (жовтий) колір («золоте проміння»), блискучо-жовтий, оранжевий; який своїм кольором нагадує золото» [8: 227]. Є також переносне значення: «цінне, гарне, вартє поваги» [8: 227], наприклад: *золотий лев* – як символ князівської влади (так називали Данила Галицького); *золоте личко* (в значенні гарне).

У повісті трапляються найменування кольору, виражене складним прикметником, яке утворено від двох слів, які означають різні кольори: *синьо-золотий прапор*. Ми знаємо, що кольори українського прапору синьо-жовті. Автор вживає слово *золотий* у значенні: «цінне, вартє поваги», тим самим підкреслюючи своє позитивне відношення до своєї країни та її історії: «Ба ні, се не людина, се земля, з якої вирости всі, втілилася у сьому могутньому витязеві, що під синьо-золотим прапором іде мечем значити границі своєї займанщини» [4: 389].

Кольоропозначення *червоний* вживається в повісті у прямому, доміантному значенні: «Який має забарвлення одного з основних кольорів спектра, що йде перед оранжевим; кольору крові та його близьких відтінків» [23: 646]. Наприклад: *червоний язик*, *червона клепаня*, *червоне лице*.

Слово *кривавий* (в словосполученні *криваві сльози*) вживається Юліаном Опільським у значенні «Людські жертви за якого-небудь зіткнення, боротьби, війни тощо; убивства, кровопролиття» [8: 284]. Тобто криваві сльози ллються тоді, коли плється людська кров. Прикметник з кольоровою семантикою використовується автором для створення метафори.

Коричневий колір представлений у повісті прикметниками *карий*, *рудий*, *бурий*. Всі вони означають відтінки коричневого, або брунатого кольору, семантика цього кольоропозначення: «коричневий, темно-жовтий» [8: 60].

Прикметник *карий* означає «Темно-брунатий (про очі)» [8: 251]: *карі очі*. Це кольоропозначення вживається тільки у сталому словосполученні і означає колір очей. Слово *бу-*

рий означає «Темно-коричневий із сіруватим, або червонуватим відтінком» [8: 63]: *бура луска*. **Рудий** означає «Червоно-жовтий (про колір, забарвлення чого-небудь)» [8: 534].

Прикметник **зелений** трапляється в повісті тільки два рази: *зелена трава*, *зеленувата мазюка*. Зелений має значення: «Один з основних кольорів спектра – середній між жовтим і блакитним» [8: 222]. У словосполученні *зеленувата мазюка* суфікс *-уват-* додає у прикметник значення зменшення ознаки – тобто мазюка лише має зелений відтінок. Отже, кольоропозначення **зелений** письменник використовує всього два рази у домінантному значенні.

Зауважимо, що Юліан Опільський у повісті «Золотий лев» у кількісному відношенні більше вживає прикметників, які означають чорний (13), білий (11), жовтий (10), менше – коричневий (4) та червоний кольори (3). Це зумовлено індивідуально-авторським сприйняттям оточуючої дійсності та прагматичною установкою письменника на відображення картини світу народу часів Давньої Русі. Особлива увага при цьому надається створенню кольорової картини світу, яка виконує оцінну функцію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабій Ірина. Семантико-граматична природа прикметників зі значенням кольору у прозовій мові // Наукові записки ТНПУ. Серія: Мовознавство. – 2004. – Вип. 2 (12). – Тернопіль, 2004. – С. 6 – 12.
2. Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове). – М., 1986. – 640 с.
3. [Вольф](#) Е.М. Грамматика и семантика прилагательного. – М.: Наука, 1978. – 200 с.
4. Золотий лев : Повісті /Ю. Опільський ; авт. післямова Р. Т. Гром'як. – К. : Дніпро, 1989. – 414 с.
5. Майданник З.М. Засоби вираження кількісної характеристики ознаки, названої прикметником, в українській та англійській мовах // Мовознавство. – 1994. – № 1. – С. 58 – 68.
6. Семашко Т. Семантична структура лексичних одиниць на позначення кольору в українській мові // Мовознавство. – Вип 17. – 2009. – С. 14 – 21.
7. Семашко Т. Особливості семантики та функціонування слів-кологративів у українській фразеології: Автореф. Дис. на здобуття наук. степені канд. філол. наук. – К., 2008. – 26 с.
8. Тлумачний словник української мови /Укладачі Ковальова Т.В., Коврига Л.П. – Харків, 2005. – 672 с.
9. Фрумкина Р.М. Цвет, смысл, сходство (аспекты психолингвистического анализа). – М., 1984. – 175 с.

ДІАЛОГІЧНІСТЬ ЖАНРУ МОЛИТВИ В ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ІФІГЕНІЯ В ТАВРІДІ»

Любов Стародубцева

Аспірант кафедри української літератури, Національний педагогічний університет
ім. М. П. Драгоманова (Україна), 01601, м. Київ,
вул. Пирогова, 9, tasty2005@rambler.ru
UDC: 821.161.2-83.09

ABSTRACT

Starodubtseva Liubov. Dialogism of the prayer genre in Lesya Ukrainka's drama «Ifigenia in Tauride»

The article focuses on the phenomenon of dialogism of the prayer speech genre as the main way of communication in Lesya Ukrainka's drama «Ifigenia in Tauride». The specifics of literary communication in one of the actual directions of modern philological studies, and the issue of prayer's communicativeness seems to be poorly studied and controversial. The aim of this study is to define communicative peculiarities of the prayer's speech genre representation in Ifigenia's inner monologues in Lesya Ukrainka's drama «Ifigenia in Tauride». Priestess' payer appeals are formally monological, but the specifics of the genre itself provides their openness, dialogism, orientation on a unique addressee. Appeal to different interlocutors inside one continuous monologue creates a feeling of the complete dialogic talk, when the other communicant's replica doesn't need verbal embodiment due to the special status of the sacral interlocutor in the prayer genre. Ifigenia's prayer overreaches the canon frames of this genre: it unites elements of autocommunication, confession and reflections, but it's dialogism is immanent and saturates all the replicas of the priestess.

Key words: communication, prayer, dialogism, monologue, speech genre, confession.

У статті сфокусовано увагу на феномені діалогічності мовленнєвого жанру молитви як провідного засобу спілкування у драмі Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді». Специфіка літературної комунікації є одним із актуальних напрямків сучасних філологічних студій, а питання комунікативності молитви видається маловивченим і суперечливим. Метою статті є визначення комунікативних особливостей репрезентації жанру молитви у внутрішніх монологів Іфігенії в драмі Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді». Молитовні звернення жриці є формально монологічними, проте сама специфіка молитви як жанру спричинює їхню відкритість, діалогічність, спрямованість на унікального адресата. Апеляція до різних співрозмовників всередині одного тривалого монологу створює відчуття повноцінної діалогічної бесіди, під час якої репліки іншого комуніканта не потребують вербального втілення, завдяки особливому статусу сакрального співрозмовника в жанрі молитви. Молитва Іфігенії повсякчас виходить за канонічні рамки цього жанру: в ній поєднуються елементи автокомунікації, сповіді та рефлексій, однак іманентною є її діалогічність, якою просякнуті всі репліки жриці.

Ключові слова: комунікація, молитва, діалогічність, монолог, мовленнєвий жанр, сповідь.

Найголовнішим різновидом спілкування в драматичному творі є діалог. Класичні зразки драматичного твору мають чіткі правила побудови й базуються, переважно, на монологічній манері викладу. Особливо рельєфно це простежується в патетичних монологів романтичної драми В. Гюго, А. Мюссе, П. Меріме тощо. В. Виноградов зазначав, що діалог взагалі є композиційно й тематично обмеженим у риторичному творі [1, с. 146]. Однак діалогічність є іманентним складником людської комунікації, й неодноразово ставала предметом лінгвістичних та літературознавчих досліджень (Т. Колокольцева, В. Лагутін, Л. Безгула тощо). Феномен діалогізму як способу мислення відомий людству ще з антич-

них часів (Сократ, Платон), широкий розголос це поняття знайшло в працях І. Канта та Г. Гегеля, Л. Фейєрбаха та М. Бубера. Особливості функціонування діалогу в художньому тексті вивчали Ф. Шлегель, С. Вайман, Н. Віноградська, В. Лагутін, Б. Костелянець, К. Мігасва, Г. Передерій, Н. Теплицька, Г. Таланова; поетику діалогу в українському епосі досліджували Л. Безугла, Л. Бублейник, П. Дудик, З. Лещинин, О. Поліщук, І. Романюк, М. Федорів. До аналізу особливостей діалогу як форми творів та прийому драм українських письменників зверталися Н. Малютіна та І. Баранова, Л. Процюк, Н. Сафонова, О. Семак, І. Чернова тощо, завдяки чому цей феномен на сьогодні є достатньо висвітленим. Проте певні аспекти потребують поглиблення й уточнення, а особливо перспективним видається дослідження поетики діалогу в різних стилях.

В контексті літературної комунікації феномен діалогізму фундаментально представлено в праці М. Бахтіна «Естетика словесної творчості», й розвинено в роботі «Проблеми поетики Достоевського». Запропонована вченим комунікативність текстуального універсуму близька до діалогічної моделі культури Ю. Лотмана, за яким відбувається безперервний діалог між динамічними компонентами культури, які обмінюються т.зв. «великими стилями» як компактними текстовими посланнями [5, с. 603]. Проте якщо М. Бахтін розумів комунікацію як процес взаємопроникнення літературних явищ, то Ю. Лотман стверджував, що такий процес можливий лише за умови наявності двох відмінних комунікантів, які «розмовляють на різних мовах».

Діалогічність є невід'ємною ознакою драматичного тексту: діалог є формою драматичного викладу, провідним способом комунікації між персонажами, засобом автокомунікації у внутрішніх монологіях дійових осіб, у додаткових репліках убик під час розмови із іншим, власне дією, орієнтованою на вплив тощо. Таким чином саме драматичний текст дає дослідникам можливість відсторонено виокремити й дослідити феномен людської комунікації. В. Халізов зазначає, що «укрупнюючи» форми спілкування людей, драма водночас їх схематизує» [12, с. 194]. Діалог у драмі може містити у собі ряд мовленнєвих жанрів, як-от: допит, погроза, переконання, прохання, молитва, клятва, а також сам може виступати жанром. Особливе місце серед них посідає молитва.

Гене́за молитви сягає своїм корінням часів створення світу. Молитовні звернення до вищих сил, богів та пращурів відомі людству ще з дохристиянських часів. Цей мовленнєвий жанр уже більше двох тисяч років несе у собі віру людей у надзвичайну магічну силу слова як такого, що дорівнюється дії. За Ц. Тодоровим, «Молитва є актом мовлення; молитва є жанром (який може бути літературним або нелітературним): відмінність надзвичайно мала» [9, с. 31]. Молитва як жанр художньої літератури має порівняно не довгу історію становлення. Найбільшої популярності вона набуває в якості глибоко інтимних вставлень переважно у ліричних текстах XIX-XX століття. Мовленнєвий жанр молитви активно потрапляє у фокус літературознавчих досліджень у XX столітті, зі становленням модернізму й зростанням уваги до феномену мовленнєвого жанру в літературі. В такому контексті молитву розглядав М. Бахтін, зазначаючи, що молитва є не твором, а вчинком [2, с. 127]. Окремих аспектів жанру молитви торкалися у своїх працях Є. Афанасьєва, О. Бобирєва, М. Войтак, В. Мішланов, О. Прохвато́лова, М. Руденко, В. Салимовський, Ц. Тодоров. Жанр молитви в українській літературі представлено в працях Г. Баран, Т. Белобрової, Т. Бовсунівської, І. Даниленко, Ж. Крижановської, В. Мокрого тощо. Дослідженню молитви як літературного жанру присвячено праці І. Даниленко, Т. Бовсунівської, до молитви як поетичного жанру звертається Н. Крицька. Натомість категорія діалогічності молитви є майже неопрацьованою.

У зазначеному контексті цікавою для вивчення постає драматична сцена Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді», у якій новаторськи поєднано традиційний класичний топос із відверто модерною проблематикою. **Метою статті** є визначення специфіки побутування мовленнєвого жанру молитви у внутрішніх монологіях Іфігенії в драмі Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді».

Відомо, що молитва як мовленнєвий жанр має певні розбіжності у тлумаченні, однак головною її характеристикою є діалогічність. Серед дослідників XX століття (Лотман, Арутюнова, Шрейдер) побутувала думка про те, що молитва є різновидом автокомунікації. Сучасні ж науковці наголошують, що для автокомунікації властиве звернення до самого себе, натомість молитва має чітко визначені параметри адресата, який не може виступати водночас і адресантом. Російський мовознавець О. Прохвато́лова ототожнює молитву із гі-

перкомунікацією, а найголовнішою її ознакою називає особливий статус адресата [7]. Цю думку підтверджує Г. Салахова, яка називає Бога одним із учасників релігійного дискурсу та зазначає, що він у молитві розпадається на дві сутності: власне Бог та пророк, якому він відкрився [8, с. 38]. Таким чином сакральний адресат ніби проникає у свідомість адресанта, що формально наближує молитву до автокомунікативної дії, однак адресат – це все ж окрема сутність.

Драматична сцена «Іфігенія в Тавриді» – тонкий і чуттєвий переспів давнього міфу, модифікації якого посіли чільне місце у світовому літературному здобутку. Наявні авторські версії міфу висвітлюють його з різних боків. Так, міф про Іфігенію у викладі Еврипіда є найбільш відомим і репрезентує події динамічно, фокусуючись на головних сюжетних колізіях. Натомість фабула Стесихора побудована на існуванні одразу двох Іфігеній, одна з яких була донькою Кліменестри й Агамемнона, а інша – дитям Гелени й Тесея, яке ніколи не знало своїх батьків. Окрім сюжетної модифікації, цей виклад відзначається й моральним зерном: він оспівує всепрощення й велику силу духу «невідомої» Іфігенії. Відповідно, беручи за основу той чи інший варіант міфу, письменники зосереджувались на певному його аспектові, кожен раз творячи нову історію Іфігенії (Расін, Й. Гете, Г. Гауптман тощо).

Переосмислити класичний сюжет взялася й молода Леся Українка. Хоча її драматична сцена й отримала таку саму назву, як і антична трагедія Еврипіда, проте на рівні змісту та проблематики ці тексти розгортають події кожен на свій манер. Якщо драма Еврипіда розкриває акційний конфлікт, побудований на дії, то у драматичній сцені Лесі Українки подіями є вербалізація почуттів головної героїні, її роздуми та звернення. Незалежно від наявності у переспіві міфу інших персонажів, канонічним залишається конотативне значення образу Іфігенії: у мистецтві вона є символом ностальгії, жертвності і всепрощення. Погляд Лесі Українки сфокусовано на почутті болючого суму за Батьківщиною.

Історія написання твору прямо пов'язана із подіями з життя молодшої письменниці. Під час перебування в Ялті, взимку 1989 року Леся оселяється на віллі «Іфігенія». Прикрашена античними колонами, грецькими статуями та ліпниною, ця двоповерхова будівля безперечно навіювала відповідні настрої. Тут авторка створює драматичну сцену «Іфігенія в Тавриді». Написанню тексту, переповненого почуттями туги за рідними місцями сприяло не тільки перебування на віллі з античною назвою, а й відчуття самотності, яке переслідувало Ларису Косач на кримських землях. Не дарма саме «нащадком Прометея», Іфігенією назвав письменницю Максим Рильський у своїй статті «Слово про Лесю Українку». Адже відомо, як тяжко їй давалося тривале перебування далеко від рідних терен. Це чітко прочитується у заключних рядках першого варіанту драматичної сцени, які пізніше було вилучено авторкою:

Ще рік мине, два роки –
І ти його забудеш, і Тавріда
Для тебе стане рідною землею, –
Вона ж тобі дала нове життя,
Від смерті захистила...

Вписані в історію Іфігенії, ці рядки мали б стати заклик до активізації нових сил, до укріплення духу жриці, впевнити її у правильності обраного шляху. Натомість і добір мовних засобів (використання частки «ж» з метою переконати себе), і синтаксична організація рядків (незавершені речення), утворюють відчуття опору логіці й незламним аргументам.

Хоча твір і не було завершено, проте він є першою сходинкою у становленні Лесі Українки-драматурга. На думку С. Кочерги, це камертон всієї драматичної творчості письменниці. Це зауважує й О. Турган: «ця драматична сцена увібрала родовий синкретизм жанрів, поєднала комплекс ідей», які розвиватимуться у всій подальшій творчості авторки [10, с. 76].

Експозиція п'єси представлена співом хору тавридських дівчат, які знайомлять реципієнта із передісторією подій, що відбуваються. Тим самим вони вводять у твір головну героїню – Іфігенію, яка є учасником тривалого спілкування. Н. Іванова зазначає, що все проблемне поле драми представлено через репліки Іфігенії, які складаються в «один центральний монолог душі» [4, с. 14]. Однак не можна зводити мовлення Іфігенії до одного монологу, заслуговує уваги дослідження діалогічних аспектів молитви головної героїні. Вже вступна молитва жриці має два вияви. Перший з них – привселюдний, його метою є переконання, вплив та підтвердження власного статусу в очах інших.

Вчуй мене, ясна богине,
Слух свій до мене склони!
Жертву вечірню, сьогодні подану, ласкаво прийми [11, с. 166].

Другий, утаємничений різновид молитви знайомить читача із внутрішнім неспокоєм, що вирує в серці Іфігенії. Складність та неоднозначність глибинних переживань жриці спричинюють наявність цілої розгалуженої системи адресатів. Серед них: прадавні боги, образи уявних землячок, рідного краю й міста Аргос.

Звертання до давньогрецьких богів характеризуються найбільшою емоційністю, в них переважають бунтівні настрої, які розпочинає апеляція до **Артеміди**. В ній дівчина зізнається у порожності власних слів, адже її молитви мають лише зовнішнє оформлення, вони позбавлені сакрального наповнення, того, що дає їм магічну силу – віри.

Прости мене, величній богине!
Устами я слова сі промовляю,
А в серці їх нема... [11, с. 167]

Важливо, що молитва Іфігенії загалом не вкладається у звичні рамки визначення цього жанру. Вона відзначається дискретністю, перемінністю настрою та розірваністю думки. Її репліки не містять елементу восхвалення, благання, покаяння або вдячності. Окрім того, для класичної православної церковної молитви як елементу монотеїстичної віри характерна апеляція до одного божества. Натомість молитва Іфігенії характеризується множинністю адресата. На постійному чергуванні різних сакральних адресатів побудовано уривчасту багатоголосу розмову всередині тривалої монологічної молитви Іфігенії.

Наступний віртуальний комунікат жриці – **Моїра**. Тут Іфігенія вже палко говорить до богині долі, не маючи остраху бути покараною. Однак швидко в її свідомості перемагає раціо: жриця усвідомлює свою мізерність перед богами, й говорить до самої себе:

Стій, серце вражене, вгамуйся, горде,
Чи нам же, смертним, на богів іти?
Чи можем ми змагатись проти сили
Землерушителів і громовладців? [11, с. 169]

На цьому етапі спостерігаємо розрив у діалозі жриці з богами, адже буквально відбувається автокомунікація. Ланцюг риторичних запитань, відповіді на які відомі Іфігенії, і те, що вона все ж вокалізує ці питання, свідчить про неготовність змиритися з наявним станом речей.

Наступний віртуальний адресат бесіди Іфігенії – **Прометей** – уособлює для жриці джерело сил. Розмова із ним перейнята палким почуттям гордості за власний народ, розумінням приналежності до великого роду:

Ти, Прометею, спадок нам покинув
Великий, незабутній! Тая іскра,
Що ти здобув для нас від заздрих олімпійців,
Я чую пал її в своїй душі [11, с. 169]

Загалом, кожна згадка про Прометея наснажує жрицю, переконує в правильності обраного шляху. Апеляція до нього дає Іфігенії сили для чергового звернення до **Артеміди**. Воно сповнене обуренням, гарячим бажанням отримати свободу, в будь-який спосіб вирватися з пут, навіть ціною власного життя.

Кров еллінки була тобі потрібна, –
Щоб погасити гнів проти Еллади, –
Чому ж ти не дала пролити кров?
Візьми її, – вона твоя, богине! [11, с. 169]

В цю мить найбільшого напруження Іфігенія перебуває на піку емоцій, в ній відбувається запекла боротьба між почуттями та розумом, в якій вкотре перемагає раціональне: дівчина опускає жертвний меч. Від смерті її рятує вже згадуваний віртуальний комунікат – Прометей. Його мовчазна присутність в думках Іфігенії притлумлює пристрасті у її свідомості, замінюючи їх на покірну рішучість жити гідно в ім'я Батьківщини. Сам образ рідного краю, який, на перший погляд випадає із загального переліку божеств-адресатів, наділено особливим сакральним статусом у зверненнях Іфігенії. Так сповідь Артеміді, прохання про допомогу трансформується у звернення до **Еллади**, туга за якою постійно точить душу дівчини.

А в серці тільки ти,

Єдиний мій, коханий рідний краю!
Все, все, чим красен людський вік короткий,
Лишила я в тобі, моя Елладо [11, с. 168]

За І. Даниленко, заміна божества як адресата у молитві образом Батьківщини — розповсюджене явище у світовій літературі, яке свідчить про готовність героя пожертвувати своїм життям в ім'я рідного краю. Варіантом образу рідного краю є Аргос, до якого Іфігенія звертається наприкінці сцени.

Далі комунікація знову фокусується на богині Артеміді, проте фактично переходить у **автокомунікацію**. Останні репліки Іфігенії розраховані на переконання самої себе, ними вона дає собі певну психологічну установку.

Ні, се не варт нащадка Прометея!
Коли хто вмів одважно йти на страту,
Той мусить все одважно зустрічати! [11, с. 169]

І, навіть фінальне звертання до Прометея звучить уже як констатація власної мовчазної покірності. Відтак завершення молитви жриці відзначається втратою сакральності молитовного жанру, що відзначається як на рівні сенсу, так і на рівні адресата. У творі також наявний образ **уявного земляка**, який сприяє усвідомленню Іфігенією своєї участі. Це дівчата-еллінки, які проводжали Іфігенію, коли ту вели «на славу смерть». Зверненням до них, які вже не плачуть за нею, жриця переконує себе у необхідності змиритися й гідно нести свою долю.

Цікаво простежити видозміну мовленнєвого жанру всередині самої молитви Іфігенії. Звернення до вищих сил, яке мало ознаки молитви і було розпочате за участі хористок, переміщуючись у храм, набуває ознак *сповіді*. Зазначимо, що різниця між релігійною та літературною сповіддю є досить суттєвою. За М. Михайловою, у церковній сповіді фундаментальне значення має не слово, а мовчання: у ньому відбувається вищий за будь-яке слово діалог покаєння, прощення й любові [6]. Натомість у літературній сповіді саме слово набуває переважного значення. Р. Дзик визначає чотири основні рівні проявлення літературної сповіді, першим із яких є сповідь як дискурсивна форма. [3, с. 234]. Під це визначення і підпадає сповідь Іфігенії із притаманними їй дискурсивними інтенціями, як-от: медитативність, високий градус відвертості, визнання найпотаємніших переживань, поборення страху самовикриття та сугестія. Іфігенія вдається до сповідальної стратегії, яка є значно ширшою, ніж власне сповідь та реалізується в жанрах молитви та проповіді. Власно для сповіді, ці репліки жриці не є монологом: тут повсякчас наявний другий, віртуальний комунікант. Це вкотре підтверджує діалогічність молитви Іфігенії.

Отже, аналіз комунікативних властивостей молитви у драматичній сцені «Іфігенія в Тавриді» демонструє абсолютну діалогічність цього мовленнєвого ритуалу. Подекуди молитва Іфігенії виходить за формальні рамки жанру. Містячи елементи автокомунікації, рефлексій та сповіді, вона поєднує у собі відповідні ознаки: не притаманні молитві образи-виключення (землячки, Аргос), перевага бунтівних настроїв над покірністю й жертівністю. Тезу про діалогічність молитви Іфігенії підтверджує власне сама молитва жриці, яка повсякчас просякнута відчуттям наявності «іншого», не ідентичного їй самій. Хоча відповіді адресата й носять силенціальний характер, але це пояснюється його особливим, сакральним статусом і гіперкомунікативними властивостями молитви. Леся Українка майстерно оперує риторичними запитаннями, створюючи відчуття реальної присутності другого комуніканта, надає спілкуванню діалогічного характеру, відтак у реципієнта не виникає відчуття неповноти бесіди.

О. Вісич зауважує, що в «Іфігенії в Тавриді» помітний конфлікт між канонічною закритою формою античної драми та модерними інтенціями письменниці. Закладений «Іфігенією в Тавриді» імпульс до пошуків нових форм, експериментальних порушень канону, синтезу класичного й модерного знайде відбиття у подальших варіаціях античних сюжетів («Одержима», «Касандра», «Адвокат Мартіан» тощо). Подальші дослідження діалогічності молитовних елементів у творах Лесі Українки дадуть змогу переосмислити комунікативність явища молитви, його значення для рецепції творчості письменниці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов В. О языке художественной прозы / М. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – 362 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / [сост. С. Бочаров]. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
3. Дзик Р. Феномен сповіді в літературних жанрових інтерпретаціях / Р. Дзик // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Чернівці : Рута, 2009. – Вип. 77. – С. 231–239.
4. Леся Українка. Драми та інтерпретації / [передм., упоряд. В. Агеєвої]. – Київ : Книга, 2011 – 912 с.
5. Лотман Ю. Семиосфера / Ю. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство–СПб», 2000. – 704 с.
6. Михайлова М. Молчание и слово (Таинство покаяния и литературная исповедь): материалы международной конференции [Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова], (Санкт-Петербург, 26–27 мая 1997 г.). – СПб.: Изд-во Института Человека РАН (СПб отделение), 1997. – С. 9–14.
7. Прохватилова О. Речевая организация звучащей православной проповеди и молитвы: автореф. дис. на соиск. науч. степени д. филол. н: спец. 10.02.01 «Русский язык» / О. Прохватилова. – Волгоград, 2000. – 20 с.
8. Салахова А. Конфессиональная языковая личность: коммуникативные стратегии и тактики : [монография] / А. Г.-Б. Салахова. – Челябинск : Энциклопедия, 2013. – 166 с.
9. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.
10. Турган О. Славутня Іфігенія, що радо життя своє дівоче положила за славу рідного народу / О. Турган // Біблія і культура: [зб. наук. ст.] – Чернівці : Рута, 2008. – Вип. 10. – С. 73–77.
11. Українка Леся. Зібрання творів у 12 тт / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1975., – т. 1, с. 165–170.
12. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Хализев. – М. : Издательство МГУ, 1986. – 260 с.

ПРЕДСТАВЛЕННЯ КОНЦЕПТУ МОЛОДИЙ У СЛОВНИКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Ірина Стисло

Аспірант, кафедра загального мовознавства, Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА), 79000, м. Львів, вул. Університетська 1, e-mail: i.borulka@gmail.com

UDC: 811.161.1'374:81'367.633

ABSTRACT

Iryna Styslo. Presentation of the concept YOUNG in the dictionaries of the Ukrainian language.

The article investigates the concept YOUNG in the Ukrainian language. The analysis was based on the data, obtained from the lexicographical sources, namely from an etymological dictionary, explanatory and phraseological dictionaries, dictionaries of synonyms and antonyms of the Ukrainian language. The aim of the research is to analyze the verbalization of the concept YOUNG in the system of the Ukrainian language. This analysis is a part of a wider investigation based on the method of cognitive definition, which involves also the analysis of the data of a survey, conducted with the native Ukrainian language speakers of different age and of both sexes in equal quantities, and the data, selected from the corpus of the texts of the Ukrainian language (artistic and journalistic). The results of the research in the first stage are in the explication of the specific semantic traits of the lexeme *young*, that can be divided into those, that characterize the people ('age', 'the role of the groom at the wedding', 'belonging to the younger generation in the family', 'force', 'liveliness', 'cheerfulness', 'presence of vitality, energy, creativity', 'spiritual joy', 'inexperienced', 'arrogance', 'worthless') and those, relating to animals, plants and inanimate objects ('fresh', 'short period of the existence'). The analysis reveals the phenomenon of ambivalence of the evaluation (presence of positive or negative evaluation in different meanings of the lexeme *young*), which is motivated by the entrenched collective stereotypes in the minds of the speakers, that are based on the conceptualization of the world. This confirms one of the main postulates of the Cognitive Linguistics that meaning is the conceptualization.

Keywords: concept, conceptualization, cognitive definition, semantic trait, ambivalence.

У статті досліджено концепт МОЛОДИЙ в українській мові. Аналіз здійснено на основі даних, вилучених із лексикографічних джерел, а саме етимологічного словника, тлумачних і фразеологічних словників, словників синонімів і антонімів української мови. Метою наукового дослідження є аналіз вербалізації концепту МОЛОДИЙ у системі української мови. Цей аналіз є складовою ширшого дослідження з використанням методу когнітивної дефініції, який передбачає в подальшій перспективі аналіз матеріалів анкетування, проведеного з носіями української лінгвокультури різних вікових груп з урахуванням гендерного чинника, і даних, вибраних із корпусів текстів української мови (художніх і публіцистичних). Результати дослідження на першому етапі полягають у експлікації характерних семантичних ознак лексеми *молодий*, які можна умовно поділити на такі, що характеризують людей ('вік', 'роль нареченого на весіллі', 'приналежність до молодшого покоління у сім'ї, родині', 'сила', 'бадьорість', 'життєрадісність', 'наявність життєвих сил, енергійність, творчість', 'душевна радість', 'недосвідченість', 'нахабність', 'непридатність') і такі, що вживаються по відношенню до тварин, рослин і неживих предметів ('свіжість', 'короткий період існування'). Під час аналізу виявлено також явище амбівалентності оцінки (наявність позитивної або негативної оцінки у різних значеннях лексеми *молодий*), яке обумовлене усталеними колективними стереотипами у свідомості носіїв мови, які формуються залежно від концептуалізації зовнішнього світу. Це підтверджує один із головних постулатів Когнітивної Лінгвістики про те, що значення слова – це концептуалізація.

Ключові слова: концепт, концептуалізація, когнітивна дефініція, семантична ознака, амбівалентність.

Когнітивна лінгвістика на сьогоднішній день є одним із актуальних напрямів у мовознавстві. Цей підхід базується на аналізі природної мови «в якості інструменту для організації, обробки і передачі інформації» [22, с. 3].

Предметами зацікавлення когнітивної лінгвістики є явища концептуалізації та категоризації, концепт, культурні сценарії та соціальні стереотипи, метафора та метонімія тощо. Важливими дослідженнями концептів у різних мовних картинах світу є праці таких науковців, як Дж. Лакофф [9], А. Вежицька [2], Є. Бартмінський [19], та ін.

Серед вітчизняних мовознавців дослідженнями концептів із різних точок зору займаються В. Бріцин [8], Г. Яворська [8], С. Мартінек [11], Т. Радзівська [14], О. Левченко [10] та ін. Так, С. Мартінек досліджує концепти в українській культурі за матеріалами асоціативного експерименту [11], а О. Левченко аналізує фразеологічні концепти в українській мові у лінгвокультурологічному аспекті [10]. Колективна монографія «Концепт БОЛЬ в типологічному освітленні» представляє результати досліджень цього концепту групою лінгвістів у польській, російській, сербській, українській, англійській, німецькій, іспанській, французькій, агульській, арабській, китайській, японській та ін. мовах [8]. Актуальність нашої роботи полягає у тому, що концепт МОЛОДИЙ, який є одним із важливих для української лінгвокультури, ще не був детально проаналізований.

Метою цієї статті є проаналізувати вербалізацію концепту МОЛОДИЙ у системі української мови за матеріалами лексикографічних джерел.

Основною теоретичною базою дослідження є метод когнітивної дефініції, запропонований та розроблений відомим польським когнітивістом Є. Бартмінським. Відповідно до цього методу лінгвістичний аналіз повинен опиратися на дані, вилучені з трьох найважливіших джерел: системи мови; матеріалів анкет і текстів [20].

У статті представлено результати аналізу концепту МОЛОДИЙ за даними системи мови. Джерельною базою стали етимологічний словник, тлумачні та фразеологічні словники, а також словники синонімів і антонімів української мови. Перспективою подальшої роботи є дослідження цього концепту на матеріалі даних анкет і текстів.

Слово *молодий* етимологічно походить від стсл. *младъ* – псл. **moldъ*. Воно споріднене з прус. *malđai* ‘юнак’, *maldian* ‘лоша’, *maldunin* ‘молодість’ [6, с. 502].

У словниках Б. Грінченка та П. Білецького-Носенка зафіксовано наступні дефініції для лексеми *молодий*: ‘молодой’ і ‘женихъ і новобрачний во время свадьбы’ [15, с. 1333], ‘женихъ, новобрачный, мужъ’ [1, с. 228]. У цих тлумаченнях зафіксовано такі ознаки молодого, як ‘вік’ і ‘роль нареченого на весіллі’. Відповідна дефініція для лексеми *молода*, подана у цих словниках, – ‘новобрачная во время свадьбы’ [15, с. 133; 1, с. 228], а для лексеми *молоді* – ‘новобрачные во время свадьбы’ [15, с. 1333].

У пізніших словниках спостерігаємо набагато детальніші дефініції аналізованої лексеми. У тлумачних словниках першими для лексеми *молодий* подано значення: ‘який має небагато років, не досяг зрілого віку; юний’; ‘той, хто має небагато років, ще не старий’; ‘не старий’ [16, с. 786; 4, с. 685; 12, с. 218]. Фрагменти дефініції ‘ще не старий’ та ‘не старий’ втілюють градуальність та суб’єктивність цього значення. Дещо відмінним є тлумачення, подане у словнику української мови за ред. П. Мовчана, В. Німчука, В. Клічака, ‘який не досяг зрілого віку (у віці від отрочтва до зрілості)’ [3, с. 563], оскільки тут вказано розмиті межі періоду, у якому людина є молодою – ‘від отрочтва до зрілості’.

Для словоформи *молоді* зафіксовано тлумачення ‘діти’; ‘діти (на відміну від батьків)’ [16, с. 786; 4, с. 685; 12, с. 218] (більш розбудованим є тлумачення ‘стос. наступного покоління (уживається при прізвищі дітей для відрізнення від батьків, що мають те саме прізвище)’ [3, с. 563]), з яких виокремлюємо таку семантичну ознаку, характерну для молодого, як ‘приналежність до молодшого покоління у сім’ї, родині’. Наступне значення, подане у словниках для словоформ *молоді* (*молодий*, *молода*), ‘наречені або молоде подружжя’ [16, с. 786; 4, с. 685; 12, с. 218], яке функціонує у шлюбній обрядовості, також є втіленням соціального аспекту представлення молодого.

Наступний фрагмент дефініції, зафіксований у словниках, ‘стосується до молодості, належний, властивий їй’ [16, с. 786; 4, с. 685; 12, с. 218] стає більш зрозумілим за допомогою ілюстраційного матеріалу: «Рябі коні рвуть з копита, в хмарі куряви сміються молоді»

обличчя [панів]» (Михайло Коцюбинський, II, 1955, 13); «*У нього на скронях вже блиск синици, Та очі ласкаві його й молоді*» (Валентин Бичко, Вогнище, 1959, 23). [16, с. 786; 4, с. 685; 12, с. 218]. У запропонованих контекстах це значення вживається по відношенню до частин тіла людини.

У тлумаченні лексеми *молодий* – ‘який недавно почав свою діяльність у якій-небудь галузі’ [16, с. 786; 4, с. 685; 12, с. 218] конкретизовано ознаку ‘недосвідчений’, яка містить негативну оцінку.

У тлумачних словниках зазначено, що аналізована лексема вживається також як присудкове слово. Для лексеми *молодий* у цьому контексті зафіксовано дефініцію ‘з особливостями, властивими тому, хто має небагато років’ [16, с. 786; 4, с. 685; 12, с. 218]. Із цитат, поданих для цього значення у СУМі, («*Невістки, вони що? Молоді, дурні. Їх треба вчити, як на світі жить...*» (Григорій Тютюнник, *Вир*, 1964, 523); «*Молодий я, молодий, Повний сили та одваги*» (Павло Тичина, I, 1957, 3) [16, с. 786] можна виокремити, як позитивно оцінені ознаки – ‘сила’, так і негативно оцінені – ‘недосвідченість’. Ці тлумачення підтверджують ідею В. Еванса, що значення слова ґрунтується на концептуалізації наших знань про світ [21]. Амбівалентність оцінки у цьому контексті пояснюється нашими стереотипними уявленнями про те, які риси характеру є корисними для людини, а які – ні.

Наступні тлумачення, подані у словниках для лексеми *молодий*, – ‘який недавно з’явився, народився, почав існувати, рости’; ‘який недавно виник, утворився’ [16, с. 786; 4, с. 685; 12, с. 218; 3, с. 563] вживаються по відношенню до рослин, тварин та неживих предметів і містять ознаку ‘короткий період існування’.

Для слова *молодий* подано також значення ‘недавно приготовлений (про продукти)’ [16, с. 786; 4, с. 685; 12, с. 218], з якого ми можемо видобути ознаку ‘свіжий’. Це значення містить позитивну оцінку, оскільки свіжий є корисним для здоров’я.

Словник української мови за ред. П. Мовчана, В. Німчука, В. Клічака подає також 3 значення лексеми *молодий*, які не зафіксовані у інших проаналізованих словниках: ‘власт. людині цього віку’; ‘бадьорий, живий, життєрадісний (про людину будь-якого віку, її вдачу і т. ін)’; ‘надто недосвідчений для чого-н., непридатний через молодість до чогось’ [3, с. 563].

Друге значення, з наведеної вище дефініції, містить ознаки ‘бадьорість’, ‘життєрадісність’, які позитивно оцінюються, а третє – ознаки ‘недосвідченість’, ‘непридатність’, які оцінюються негативно. У цих тлумаченнях проявляється амбівалентність категорії оцінки.

Значення лексичних одиниць, які є похідними від лексеми *молодий*, підтверджують виділені вище семантичні ознаки концепту МОЛОДИЙ, або конкретизують додаткові ознаки, які характеризують його. Слово *молодий* найбільш пов’язане із дериватами *молодість*, *молодь* і *молодіти*.

Для лексеми *молодість* подано дефініцію: ‘період життя від отрочтва до зрілого віку; чий-небудь молоді роки; протилежне старість’ [16, с. 787; 4, с. 685; 12, с. 219; 3, с. 563]. Ця дефініція вказує на категорію віку та визначає часові межі періоду молодості.

Синонімом для лексеми *молодість* у СУМі виступають *молодощі* [16, с. 788], а у «Новому тлумачному словнику української мови» у 3 томах зафіксовано 2 синоніми лексеми *молодість*: *юність та молодощі* [12, с. 219].

У проаналізованих тлумачних словниках подано також значення для певних словоформ та словосполучень із лексемою *молодість*. Так, *по молодості [літ]*; *з молодості* пояснюється наступним чином: ‘через недостатній життєвий досвід’; *зелена молодість* – ‘молоді роки, відсутність життєвого досвіду’ [16, с. 787; 4, с. 685; 12, с. 219]. Ці значення підсилюють вичленовану раніше ознаку молодого ‘недосвідченість’.

Для словоформи *у молодості* подано тлумачення ‘коли був молодим’. Для словосполучення *друга молодість* у словниках зафіксовано значення ‘піднесення творчої енергії, приплив нових сил’. [16, с. 787; 4, с. 685; 12, с. 219]; ‘приплив нових життєвих сил, творчої енергії в немолодому віці’ [3, с. 563]. Тут ми можемо видобути нову ознаку, яка характеризує молодого, а саме ‘наявність життєвих сил, енергійність, творчість’. Проте, як зазначено у дефініції цей вираз стосується людей у старшому віці, тобто ознаки, які характеризують молодого переносяться на старшого. Наступний вираз *не першої молодості* дефініюється, як ‘літній, немолодий’ [3, с. 563] і є евфемізмом, який вживається по відношенню до старших людей.

Для лексеми *молодіти* у тлумачному словнику подано дефініцію 'набувати молодшого вигляду, почувати себе молодшим'. У цій словниковій статті зафіксовано також фразеологізми: *серцем (душею) молодіти* і *серце (душа) молодіє*. Для першого із них вказано значення: 'почувати себе молодшим', а для другого – 'стає радісно на серці, душі' [16, с. 787]. Із цього останнього значення вичленуємо нову ознаку, притаманну молодому, 'душевна радість'.

Лексема *молодь* у СУМі дефінюється як 'молоде, підростаюче покоління; юнацтво'; 'молоді люди'; 'юнаки й дівчата' [16, с. 789].

Розглянемо синоніми для слова *молодий*. У словнику С. Караванського подано наступні синоніми: 'юний, не старий; (літа) юнацький, молодечий; (зоря) новонароджений; (фахівець) ж. *новоспечений*; (сало) *свіжий*' [7, с. 209]. Частина із синонімів була використана у дефініціях тлумачних словників і вказує на виділені вище семантичні ознаки. Так, синонімами для лексеми *старий* за ознакою віку є *юний, не старий*; за ознакою досвіду – *новоспечений*; у значенні, яке характеризує їжу – *свіжий*.

У значенні субстантива для цього слова виокремлено синоніми '*наречений, етн. князь; молоденький, молодявий*' [7, с. 209], а для словоформи *молоді* подано синоніми '*наречені, молодята, новоженці, молодожони*' [7, с. 209].

У словнику синонімів української мови П. Деркача зафіксовано лише два синоніми для лексеми *молодий*, які відображають різні значення цього слова: '*юний, жених*' [5, с. 103]. Синонім *юний* вказує на ознаку віку, а *жених* – на роль молодого у шлюбній церемонії. Отже, синонімічні ряди, представлені у словниках П. Деркача та С. Караванського, відрізняються. У словнику С. Караванського подано більше синонімів, які вказують на різні типові ознаки *молодого*, у словнику П. Деркача зафіксовано тільки два основні значення.

Звернімося до антонімів для слова *молодий*. У «Словнику українських антонімів» [13] подано антонім *старий*. У опозиції *молодий – старий* перший член *молодий* має значення 'який має небагато років, юний (вживається у контекстах зі словами, що позначають осіб молодого віку, наприклад *дівчина, донька, зять, невістка, парубок* тощо)', а другий член *старий* має значення: 'який має багато років, похилого віку (вживається у контекстах зі словами, що позначають осіб старшого віку, наприклад *бабуся, дідусь, дядько, тітка* тощо)' [13, с. 179]. Запропоновані дефініції містять протиставлювані елементи ('який має багато років,' – 'який має небагато років'), проте у дефініції для тлумачення слова *молодий* вжито синонім *юний*, а для слова *старий* – евфемізм *похилого віку*.

У значенні субстантивованих іменників для лексеми *старий* подано дефініцію 'людина, яка прожила багато років', а для лексеми *молодий* – 'людина, яка прожила небагато років' [13, с. 179].

Для лексеми *молодий* у проаналізованих словниках зафіксовано два фразеологізми: *молодий та зелений* і *молодий, та ранній*. Їхні тлумачення у всіх трьох джерелах («Словник української мови» в 11 томах; «Фразеологічний словник української мови» В. Білоноженка і «Фразеологічний словник української мови» В. Ужченка) майже повністю збігаються. Для першого сталого виразу у СУМі подано тлумачення 'дуже молодий, без життєвого досвіду' [16, с. 786]. У словнику фразеологізмів В. Ужченка зафіксовано значення 'недосвідчений' [17, с. 113], а у словнику В. Білоноженка – 'який не набув життєвого досвіду; недосвідчений, юний і т. ін.' [18, с. 502]. Ці дефініції вказують на типову семантичну ознаку молодого – 'недосвідченість' і містять негативну оцінку.

Для другого фразеологізму *молодий, та ранній* у СУМі подано наступну дефініцію: 'той, хто рано виявив себе в чому-небудь' [16, с. 786]. У фразеологічних словниках для цього виразу зафіксовано тлумачення: 'не за віком досвідчений, знаючий, здібний і т. ін.' [17, с. 113; 18, с. 502–503]. Аналізовані фразеологізми протиставляються за ознакою 'досвідченості / недосвідченості'. Досвідченість не є типовою для молодого людини. У словниках значення цього фразеологізму містить позитивну оцінку, проте вживання сполучника *та* у функції протиставлення втілює негативну оцінку. Таким чином, словникові дефініції, наділені позитивною оцінкою, не відтворюють повністю реальну мовну картину уживання цього слова. У повсякденному мовленні цей фразеологізм вказує на таку ознаку *молодого*, як 'нахабність'. Протилежні конотаційні значення лексеми *молодий* у фразеологічних одиницях є проявом амбівалентності концепту МОЛОДИЙ.

Підсумовуючи, зауважимо, що з матеріалів словників української мови ми виділили такі семантичні ознаки концепту МОЛОДИЙ, як 'вік', 'роль нареченого на весіллі', 'прина-

лежність до молодшого покоління у сім'ї, родині, 'сила', 'батьорість', 'життєрадісність', 'наявність життєвих сил, енергійність, творчість', 'душевна радість', 'недосвідченість', 'нахабність', 'непридатність', які притаманні людині, та семантичні ознаки 'свіжість', 'короткий період існування', які характерні для тварин, рослин, неживих предметів. Виявлено також опозицію *молодий – старий*, яка будується на протиставленні за ознакою віку. У деяких значеннях аналізованої лексеми експліковано явище амбівалентності оцінки, що підтверджує підхід до значення слова, який базується на концептуалізації людиною зовнішнього світу, яка обумовлює залежність оцінки від прагматичних потреб людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький-Носенко П. Словник української мови / П. Білецький-Носенко / підготував до видання В.В. Німчук. – К.: Наукова думка, 1966. – 421 с.
2. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая / пер. с англ. А.Д. Шмелева. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [кер. вид. проекту П.М. Мовчан, В.В. Німчук, В.Й. Клічак]. – К.: Дніпро, 2009. – 1332 с.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел]. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2007. – 1736 с.
5. Деркач П.М. Короткий словник синонімів української мови / П.М. Деркач. – Львів; Краків; Париж: Просвіта, 1993. – 209 с.
6. Етимологічний словник української мови: [у 7 т.] / [ред-кол.: О.С. Мельничук (голов. ред.) та ін.]. – К.: Наук. думка, . – Т. 3, 1989. – 522 с.
7. Караванський С. Словник синонімів української мови / С. Караванський. – К.: Орій, 1993. – 472 с.
8. Концепт БОЛЬ в типологическом освещении / [ред. В.М. Брицын, Е.В. Рахилина, Т.И. Резникова, Г.М. Яворская]. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бурого, 2009. – 424 с.
9. Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении / Дж. Лакофф / пер. с англ. И.Б. Шатуновского. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 792 с.
10. Левченко О.П. Фразеологічна символіка: Лінгвокультурологічний аспект: Монографія / О.П. Левченко. – Львів: ЛРІДУ НАДУ, 2004. – 360 с.
11. Мартінек С.В. Концепти ВОЛЯ та СВОБОДА в українській культурі (за результатами асоціативного експерименту) / С.В. Мартінек // Лінгвістичні дослідження. Зб. наук. праць / [за ред. Л.А. Лисиченка]. – Харків: ХДПУ, 2001. – Вип. 7. – С. 184–190.
12. Новий тлумачний словник української мови: [у 3 томах] / [уклад. В. Яременко, О. Сліпушко]. – Київ: Аконт, 2001. – том 2. – вид. 2, випр.
13. Полюга Л.М. Словник антонімів української мови / Л.М. Полюга / [за ред. Л.С. Паламарчука]. – 2-ге вид., доп. і випр. – К.: Довіра, 2004. – 275 с.
14. Радзівська Т.В. Нариси з концептуального аналізу та лінгвістики тексту: Текст – соціум – культура – мовна особистість / Т.В. Радзівська. – К.: ДП «Інформ.-аналіт. агенство», 2010. – 491 с.
15. Словарь української мови [Електронний ресурс] / збрала редакція журналу «Кієвская Старина»; [упорядк. Борис Грінченко]. – Київ, 1907–1909. – Томи I–IV. – Режим доступу: <http://r2u.org.ua/>.
16. Словник української мови в 11 томах / [за ред. І.К. Білодіда та ін.]. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 4. – 839 с.
17. Ужченко В.Д. Фразеологічний словник української мови / В.Д. Ужченко, Д.В. Ужченко. – К.: Освіта, 1998. – 224 с.
18. Фразеологічний словник української мови / [уклад.: В.М. Білоноженко та ін.]. – К.: Наук. думка, 1993. – 984 с.
19. Bartmiski J. Aspects of Cognitive Ethnolinguistics / J. Bartmiski / edited by Jorg Zinken. – London: Equinox, 2009. – 245 p.
20. Bartmiński J. Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem – na przykładzie stereotypu matki / J. Bartmiński // Język a kultura. – 1998. – №12. – S. 63–83.

21. Evans V. How Words Mean : Lexical Concepts, Cognitive Models, and Meaning Construction / V. Evans. – Oxford University Press, 2009. – 400 p.
22. Geeraerts D. Introducing cognitive linguistics / D. Geeraerts, H. Cuyckens // The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics. – Oxford University Press US, 2007. – P. 3–24.

РЕЦЕПЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ОБРАЗУ ДОН ЖУАНА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

Марія Гуцол

викладач (Івано-Франківськ)

UDC: 821.161.2-21

ABSTRACT

In this paper the author explores the traditional plot and images (TPI) of Don Juan, representing in the play "Will chaste womanizer" by modern Ukrainian playwright Anatoliy Krym. It is considered the level of construction of traditional images and stories, features of postmodern poetics, intertextuality, irony and parody, game.

Keywords: traditional stories and images, intertextuality, text, deconstruction, game.

В этой статье автор исследовал традиционный литературный сюжет (ТСО) о Дон Жуане, который репрезентует в пьесе «Завещание целомудренного бабника» современный украинский драматург Анатолий Крым. Рассмотрено уровни деконструкции традиционных образов и сюжетов, особенности постмодерной поэтики: интертекстуальность, ироничность и пародийность, игра.

Ключевые слова: традиционные сюжеты и образы, интертекстуальность, Текст, деконструкция, игра.

У цій статті автором досліджено традиційний сюжет (ТСО) про Дон Жуана, що репрезентує у п'єсі «Заповіт цнотливого бабія» сучасний український драматург Анатолій Крым. Розглянуто рівні деконструкції традиційних образів та сюжетів, особливості постмодерної поетики: інтертекстуальність, іронічність та пародійність, гра.

Ключові слова: ТСО, інтертекстуальність, Текст, деконструкція, гра.

Дослідженням образу та сюжету про Дон Жуана, розглядом історико-генетичних і типологічних зв'язків у світовій та українській літературі займалися такі літературознавці: В. Агеєва, О. Бабишкін, Г. Брандес, В. Вересаєв, А. Гозенпуд, О. Забужко, Н. Зборовська, В. Гуменюк, А. Кузьменко, Т. Мейзерська, Л. Міщенко, М. Наєнко, С. Наумович, Д. Новохатський, А. Нямцу, С. Павличко, Я. Поліщук, О. Рисак, Я. Розумний, Т. Тацій, І. Турянська, Л. Фурсова, В. Ходасевич, С. Чорній, Ю. Шерех, проте поза увагою дослідників залишилось питання рецепції традиційного сюжету (ТСО) про Дон Жуана в сучасній драматургії, чим і обумовлюється актуальність нашого дослідження.

Мета нашої статті – визначити роль рецепції як художнього прийому та здійснити порівняльний аналіз сучасної драми з протосюжетом та протообразом історії про Дон Жуана. Це передбачає розв'язання таких завдань: 1) виокремити способи трансформації традиційних сюжетів та образів у сучасній драматургії; 2) розглянути інтертекстуальні зв'язки; 3) означити прийоми, властиві постмодерній поетиці.

Уже в самій назві п'єси «Заповіт цнотливого бабія» Анатолія Крима, що стала предметом нашого дослідження, закладено суперечність, бо апіорі це неможливо. Автор зумисне вводить читача в оману, адже так чи інакше спрацьовує певна налаштованість на розгортання історії відомого розпусника – Дон Жуана. А. Волков виокремлює такий вид переосмислення ТСО, коли «протосюжет або прообраз є лише вихідною платформою, що саме через її загальновідомість і відповідне емоційне забарвлення є придатною для створення по суті цілком нового твору, який ідейно не споріднений з ТСО» [Волков 2004: 87]. Сюжет сучасної п'єси розгортається в автентичному ТСО про Дон Жуана хронотопі – це колись розкішний будинок дворянина в Іспанії, де доживає віку втомлений життям жіночий спокусник. Драматург обирає ламінарний час для героя – день, коли він має померти (згі-

дно з лікарським діагнозом), тож відбріхуватися та зволікати із залагодженням земних справ нема коли.

Дон Жуан А. Крима суголосно протообразу – це чоловік, упевнений у собі, який має славу гультья, спокусника та вбивці, зневажає суспільні умовності та правила пристойності. Проте перед тим як потрапити у кращий світ, він усе-таки бажає висповідатись, чим надзвичайно дивує власного слугу – Лепорелло. Бажання Жуана цілком прагматичне, адже без дотримання цього ритуалу тіло благородного лицаря ризикує опинитися за парканом цвинтаря у товаристві розбійників і самогубців. Тож служник намагається виконати волю господаря й умовити бодай-когось із сусідського монастиря відпустити йому гріхи. Погоджується це зробити молодий монах не так з обов'язку, як з цікавості. Але під час сповіді її учасники фактично міняються місцями, і в ролі душ-пастиря для юнака стає сам Дон Жуан. Врешті він передає символічну естафету неперевершеного коханця монаху, який обирає собі інше ім'я – Джакомо Казанове.

Є. Ненадкевич, розглядаючи історію Дон Жуана, виводить її ґенезу від середньовічних легенд і переказів про лицаря, який «обернув життя у культ кохання», а остаточно літературна версія постала в Тірсо де Моліна. З-поміж багатьох мотивів дослідник вирізняє «мотив статуї, що оживає, щоб покарати кривдника (мотив ще античного походження); (...) мотив завзятої людини, що запрошує до себе на вечерю мерця і за це розплачується життям» [Ненадкевич 2002: 8]. Сучасний драматург також залучає ці мотиви у сюжеті, проте вони зазнають принципових трансформацій. Історія про Командора, а відтак – і його кам'яну скульптуру представлена як жарт і вигадка марновірних городян, що вважали зникнення Жуана після чергової дуелі помстою зневаженого Командора. Натомість замість вечері до себе на сповідь Дон Жуан запрошує ченця і з не меншим завзяттям намагається йому висповідатись і добитись відпущення гріхів (так само намагався здобути прощення у мертвого Командора Дон Жуан в протосюжеті). А. Крим використовує також мотив слуги. В образі Лепорелло палімпсестом проступає постать іншого відомого зброєносця благородного ідальго – Санчо-Панси. Їм обом притаманна життєва практичність, чудове почуття гумору, певна простакуватість і народна мудрість. Лепорелло цитує Святе Письмо, сипле латинськими прислів'ями, але не забуває і про світське, як от подбати про те, що залишить йому у спадок за вірну тридцятилітню службу хазяїн і до кого найнятися на службу по його смерті. Він уміло торгує ім'ям Дон Жуана, не гребує і служницями поважних пань, які вчащали до господаря.

А. Волков зазначає, що «трактування традиційного матеріалу може виходити за рамки протообразу або протосюжету, можуть бути протилежні первісній ідеї концепції. Але в усіх випадках вони закладені в протосюжеті. Маючи виключну ємність, так би мовити, алгебраїчність ТСО становлять діалектичну єдність споконвічного, незмінно важливого і гостросучасного» [Волков 2004: 95]. Нам імпонують такі міркування вченого, адже ключовим аспектом сучасної рецепції ТСО про Дон Жуана є Текст – незліченні стоси книг та усних оповідей про його любовні пригоди, життя та, врешті, смерть. Герой А. Крима намагається оповісти власну життєву історію, єдину і правдиву, а не фантазії та вигадки, що постали на догоду святенникам чи охоронцям моралі. А передсмертна сповідь і не викликає жодного сумніву у правдивості слів Жуана. Він вміло перетворює власні гріхи на чесноти. Брехню подає як благо для невдах, останню надію, здатну збудити впевненість у власних силах, а чисельні вбивства суперників на дуелях – як беззаперечне свідчення прихильності Господа, який залишав життя йому, а карав ворогів, нездатних прощати гріхи.

Метаморфози, що відбулися з молодим монахом і «всесвітнім грішником» вказує на інтертекстуальний зв'язок із оповіддю першого дня в «Декамероні» Дж. Бокаччо, коли сер Чаппеллетто вводить в оману брехливою сповіддю богочестивого ченця і помирає, а по смерті його визнають святим Чаппеллеттом, хоча насправді той був ледащо. Дон Жуан А. Крима кається у всіх смертних гріхах, окрім одного – перелюбу, чим обурює молодого ченця, адже він сам сповідав не одну жертву цього хтивого чоловіка. Справедливим є твердження Хосе Ортега-і-Гассета, що «ми хапаємося за моральний імператив, як за зброю, щоб спростити наше життя, знищуючи в такий спосіб величезні шматки Всесвіту» [Ортега-і-Гассет 2012: 15]. Громадська опінія на боці спокусених і зраджених жінок, адже їхнє число вражає – 617. Така «точна статистика» перелюбу викликає сміх у благородного Жуана. За все життя він так і не пізнав жодної жінки, адже з дитинства позбавлений чоловічої сили. Він зізнається, що «бачив сотні очей – згаслих і злих, втомлених, недовірливих, грай-

ливих, але жодного разу не зустрів божевільного погляду тої, що вміє літати! А усе через те, що поруч з ними не було мужчини, який би навчив їх цьому мистецтву! (...) я – дав їм те, чого не можуть дати сотні здорових, як бики, кабальєро!» [Крим 2001: 23]. У цій ситуації вражає факт, що жодна із «жертв» так і не зізналася в цнотливості Дон Жуана, врешті, він і сам погоджується підтримувати легенду про надзвичайного спокусника та коханця. Очевидно, причини цього – у внутрішній дисгармонії жінок, нездатних осягти істинний «шал любові» (Платон), «жагу порозуміння» (Ортега-і-Гассет). «Той, на кого спрямована наша уява й стосовно кого ми відчуваємо злість, певною мірою нагадує труп: ми його вбили, знищили, і зробили це цілеспрямовано. А потім, коли ми бачимо, що насправді ця людина міцна та спокійна, нам здається, що це неслухняний мрець, сильніший за наші можливості, існування якого – просто знуцання з нас, жива зневага до нашої слабкої особистості» [Ортега-і-Гассет 2012: 15-16]. Вони зумисне вводять всіх в оману, набуваючи подоби жертви, свідомо обирають цю роль і нізащо не погодяться визнати власну типовість і неспроможність стати тією єдиною – жіночим ідеалом невловимого спокусника.

Д. Новохатський, аналізуючи процес становлення та розвитку сюжету про Дон Жуана, вважає ідею покари його за гріхи взаємовпливом морально-етичних постулатів середньовічних мораліте та містерій, поєднання яких виявилось «настільки вдалим, що виник стійкий стрижень життя Дон Жуана: безтурботне

дитинство – весела розбещена молодість – показово страшна загибель» [Новохатський 2003: 166]. Натомість у сучасній рецепції в останні години життя Жуан отримує не лише відпущення гріхів, але й майже доньку та гідного послідовника. Таке дещо травестійне розгортання сюжету вказує на типологічну схожість із образами Фігаро та Тартюфом. Окрім того, справжнім заповітом благородного Жуана став порятунок дочки донни Анни. Лише йому сувора вдова Командора довірила власну найціннішу таємницю справжньої любові. Б. Шалагінов, розглядаючи образ Дона Жуана зазначає, що «гра – його філософія, гра – засіб досягнення цілей, гра – насолода владою над тими, хто не причетний до вищої людської здатності створювати уявний світ, перетворюючи очевидне на неймовірне» [Шалагінов 2004: 241]. Дон Жуану у п'єсі «Заповіт цнотливого бабія» вдається вміло зіграти як на почуттях ченця, так і на розпачі юної Анни. Він змушує монаха не лише перевдягнутися у свій одяг, але й зазирнути у власне серце, повернутися до справжнього життя, здолати біль і встати з колін, адже зречення та втеча в монастир не змогли заспокоїти його душу. Таке розгортання подій у драмі суголосне настрою протосюжета, де доволі часто постає мотив боротьби з лицемірною мораллю суспільства, що лише позірно дотримується приписів християнства.

Не цілком погоджуємось із твердженням А. Нямцу про те, що «більшість Дон Жуанів ХХ ст. несе на собі печатку поведінкового здібніння і духовної деградації. У них відсутня та щира пристрасть, яка робила їх попередників сильними й цілеспрямованими особистостями. (...) Традиційний Дон Жуан безповоротно належить минулому, на зміну йому прийшов герой, дуже далекий від ідеалів рицарства, честі й обов'язку» [Нямцу 2002: 232-233]. Герою А. Крима притаманне почуття відповідальності та суворе дотримання власного кодексу честі. Дон Жуан умів берегти чужі та власні таємниці. Він жодного разу навіть не обмовився про те, що насправді не спокушав усіх цих жінок, а лише давав їм можливість відчувати й уявляти те, чого вони прагли насправді.

Отже, сюжет сучасної драми використовує властиві ТСО мотиви, проте вони зазнають суттєвої трансформації. Зазнає перекодифікації не лише причинно-наслідковий аспект розгортання драматичних подій, але й образ головного героя. Любов у розумінні життєвого сенсу, чільного постулату космогонії – головний концепт п'єси А. Крима «Заповіт цнотливого бабія».

ЛІТЕРАТУРА

1. *Волков 2004*: Волков А. Традиційні сюжети та образи: Дослідження. – Чернівці: Місто, 2004. – 445 с.;
2. *Крым 2001*: Крым А. Завещание целомудренного бабника: Пьесы. – К.: Укр. Письменник, 2001. – 448 с.;

3. *Ненадкевич 2002*: Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історико-літературній перспективі / Дон Жуан у світовому контексті: [Збірник]. Упорядник В. А. Агеєва. – К.: Факт, 2002. – С. 7-40;
4. *Новохатський 2003*: Новохатський Д. І. Слуга одного господаря? Основні сфери взаємодії образів Дон Жуана та його слуги // Гуманітарні науки. – 2003. – № 1. – С. 166–170;
5. *Нямцу 2002*: Нямцу А. Образ Дон Жуана у світовій літературі: морально-психологічні антинорми поведінкового та аксіологічного комплексів // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р.Т.Гром'як, упоряд.: Р.Т.Гром'як, І.В.Папуша. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – 331 с.;
6. *Ортега-і-Гассетт 2012*: Хосе Ортега-і-Гассетт. Роздуми про Дон Кіхота, пер. з ісп. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 216 с.;
7. *Шалагінов 2004*: Шалагінов Б. Р. Зарубіжна література від античності до початку ХІХ сторіччя. Історико-естетичний нарис. – К.: Академія, 2004. – С. 222–262.

ТЯЖІННЯ ДО ПСИХОЛОГІЧНОЇ СМЕРТІ ЯК НАСЛІДКУ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ТРАВМИ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ ОЛЕКСАНДРИ. ПОГРЕБІНСЬКОЇ «ОСІННІ КВІТИ»)

Наталія Веселовська

викладач (Івано-Франківськ)

UDC: 821.161.2-21

ABSTRACT

The article explores O. Pohrebinska's (Khrebtova) play "Autumn Flowers", bringing to the floor the psychological state of its heroine through the prism of her thoughts, actions and deeds that prove her destructive behavior and social de-adaptation with a tendency to her psychological death. The peculiarities of its plot structure are discussed.

Key words: psychologism, postcolonial trauma, destructive behavior, psychological death.

В статті досліджено психологічне состояние головного дійуючого лица п'єси А. Погребинської (Хребтової) «Осенние цветы» - Вілени сквозь призму ее мыслей, действий и поступков, которые свидетельствуют о деструктивном поведении и социальной дезадаптации с тенденцией к психологической смерти. Рассмотрено особенности сюжетостроения.

Ключевые слова: психологизм, постколониальная травма, деструктивное поведение, психологическая смерть.

У статті досліджено психологічний стан головної дійуючої особи п'єси О. Погребинської (Хребтової) «Осінні квіти» - Вілени крізь призму її думок, дій та вчинків, які засвідчують деструктивну поведінку та соціальну дезадаптацію з тенденцією до психологічної смерті. Розглянуто особливості сюжетобудови.

Ключові слова: психологізм, постколониальна травма, деструктивна поведінка, психологічна смерть.

Висвітлення в різних наукових дискурсах суспільних процесів, пов'язаних із життям та діяльністю сучасної людини є закономірною ознакою розвитку суспільства. Однак переплетення глобалізаційного та індивідуалізаційного орієнтирів створює для людини складне і суперечливе становище. «Укорінитись у динамічному і процесуальному світі» [Бондаревич 2013: 35] чи стати в опозицію до нього – складний вибір, його результат залежить від узгодження прагматичних чинників і духовної основи буття. Дисгармонійне сприйняття дійсності суперечить первісній природі людського існування. Рятуючись від невласного їй стану, людина відсторонюється від світу і самої себе. Таку реакцію як різновид психологічного захисту може бути зумовлено певними особистісними факторами або ж соціокультурним підґрунтям.

Сучасник як представник постколониального простору часто стає об'єктом різного напрямку студій, зокрема історичних, соціологічних, філософських, психологічних, культурологічних, літературознавчих. Драматургія як специфічний рід літератури особливо гостро реагує на динаміку внутрішніх станів і переживань людини в умовах теперішньої суспільної формації. Сучасна українська драматургія неодноразово висвітлювала особливості характеру і поведінки особистості через її бажання позбутися власного «я».

Актуальність нашої наукової розвідки полягає у дослідженні соціальних чинників, які спонукають особистість до деструктивної поведінки як захисту від «ворожої» дійсності.

Метою статті є розгляд деструктивної поведінки особистості з тенденцією до психологічної смерті як наслідку постколониальної травми в п'єсі О. Погребинської «Осінні квіти».

Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язати такі завдання:

- дослідити передумови виникнення хворобливого сприйняття дійсності;
- описати вияви деструктивної поведінки Вілени;

В українському літературознавстві тему постколоніального дискурсу досліджували Т. Гундорова, Н. Зборовська, М. Павлишин, М. Рябчук, М. Шкандрій, О. Юрчук. Теоретичною базою для психоаналітичного трактування порушеної проблеми стали праці М. Кляйна, З. Фрейда, Е. Фромма, К. Хорні. У сфері практичної психології на пострадянському просторі питання психологічної смерті порушували у своїх дослідженнях Ф. Василюк, Є. Головаха, І. Калашник, О. Корнік, І. Левченко, Н. Логінова, Т. Яценко.

О. Погребінська у п'єсі «Осінні квіти» торкається проблеми втрати жіночої ідентичності, спричиненої постколоніальним синдромом. Усі життєві негаразди Вілени, головної дійової особи драми, пов'язані з нерозділеним коханням її матері та батька – Віктора Михайловича. Він – колишній комсомольський лідер, зразковий сім'янин з перспективною партійною кар'єрою, яку легко могла зіпсувати любов поза шлюбом. Видавши заміж вагітну коханку за друга, Віктор Михайлович вирішує проблему, виявляючи при цьому «турботу» – Вілена народжується в «міцній радянській сім'ї». Технічний спосіб вирішення психологічної проблеми стає причиною її ускладнення і поглиблення. Рятуючи запламований партійний імідж, Віктор Михайлович провокує появу непоправних наслідків штучно розв'язаної внутрішньо-особистісної проблеми. Жертвою ситуації стає не тільки мати Вілени, свідомо «переадресована» коханим чоловіком іншому. О. Погребінська вибудовує у п'єсі характерний для імперського устрою любовний трикутник: «... мій перший тато дуже любив мою маму. А мама любила мого тата... першого. А тато-перший любив комсомол... (...) ... я росла, і батько теж ріс». [Погребінська].

«Батько-другий», біля якого зростала дівчинка і який, за її словами, був закоханий у матір, також не зазнав сімейного щастя. Психологічний мікро- і макроклімат ситуації зумовлено особливим, на перший погляд, але звичним для радянської епохи моделюванням особистісних стосунків: дрібні інтереси людини завжди ховалися за високими ідеалами. У спогадах Вілени відображено глибину внутрішнього протесту, який могла відчувати мама, споглядаючи і зіставляючи такий кар'єрний «ріст». Тому не дивно, що «мамі раптом набридло. В один момент набридло. Вона пригрозила здійснити скандал» [Погребінська]. Невдалий «міні-план» Віктора Михайловича став небезпечним через можливі наслідки: любов переросла у ненависть. «І я залишилась з татом, – продовжує Вілена. – З другим татом. Удвох.» [Погребінська].

Справжнє чи сфабриковане самогубство матері серйозно травмує дитячу психіку. Навіть тепер, у зрілому віці, Вілену не покидає висловлене колись припущення: «А може, краще було б, якби мій перший тато не любив мою маму... єдину?» [Погребінська]. З дитинства дівчинка перебуває у стані психологічного балансування між двома батьками. І хоча вона засвоїла мамину настанову, що «батько не той, хто запліднив, а той, хто виростив» [Погребінська], однак потреба присутності біологічного батька у житті Вілени очевидна. Для неї Віктор Михайлович є не тільки батьком-зрадником. Психологічне підґрунтя суперечливого ставлення до нього полягає як у кровному зв'язку, так і у великому взаємному, але неможливому коханні мами; ненависть до біологічного батька зумовлена його ймовірною причетністю до смерті матері.

Тепер Віктор Михайлович – очільник міністерства, в якому працює Кость (з яким Вілена живе у цивільному шлюбі). Мабуть, тому інтимні стосунки з ним найтриваліші, адже позбавлені високих почуттів. Кость стає медіатором між Віленою та її біологічним батьком. І хоча жінка не спілкується з Віктором Михайловичем безпосередньо, а усе життя бачить його тільки в екрані телевізора, та через посередництво коханця, його розповідей і самого факту перебування поруч з батьком, жінці вдається підтримувати з ним невидимий, припустимо, односторонній емоційно-генетичний зв'язок. Вілена зберігає вдома ціаністий калій ще від маминої смерті. Це водночас доказ і можливий засіб для «відновлення справедливості». Може видатися, що Костя вона сприймає лише як інструмент у виплеканому роками плані помсти/самосуду. Однак жінка не має переконливих доказів у причетності біологічного батька до смерті матері. Вона не може нічого зрозуміти, адже «це інші люди були. Сорт не той. Про них точно ніхто нічого не відає» [Погребінська], – аргументує Кость, руйнуючи будь-які сподівання Вілени дізнатися про те, що ж відбулося насправді.

За плечима Вілени, 37-літньої жінки, – два невдалих шлюби, п'ять абортів, професійна нереалізованість, і усе це на фоні тривалої хронічної депресії. Патологічне кохання до

Костя вимірюється хворобливою пристрастю – «завжди, скрізь, за будь-якої погоди» [Погребінська] та панічним страхом залишитись без нього: «... так люблю, як хвора, надривно, з кров'ю, торкнутися боюсь, тому що потім не відлипнути, не відклеїтися, бо якщо на повну силу, то як же його за хлібом відпустити, як же я без нього оцю от секундочку» [Погребінська]. Нездатність жінки до здорових партнерських стосунків полягає в едіповій ситуації, що виникла після травмування дитячої психіки. Зміщення лібідної та мортідної енергетики З. Фройд називає дисбалансом енергетичних потоків, патологічним їх розмежуванням, яке має деструктивні наслідки. Психоаналітик вважає, що інстинкт смерті як результат такого зміщення може бути спрямований і назовні, і на самого себе. У першому випадку агресію зосереджено стосовно когось, що чітко простежуємо у ставленні до батька. У другому випадку йдеться про психологічну імпотенцію та психологічну смерть [Фройд].

Тенденцією до психологічної роздвоєності Вілени стає її балансування між двома батьками. Жінка називає себе Віленою Ісаківною, при цьому додаючи – росіянка. Таке уточнення стосується не лише її національної приналежності, але і внутрішнього заперечення через відсутність кровного зв'язку зі своїм «батьком-другим». Костя називає її Віленою Вікторівною. Це як два обличчя, які зазвичай змушена була мати людина в радянський час. Цей період виявив особливу «щедрість» до Вілени – нагородив її двома батьками. Навіть її ім'я, що символізує вождя комунізму В. І. Леніна обдуманно дібране драматургом і є відображенням радянської епохи.

У Вілени на рівні підсвідомості борються обидва батька, зміщуючи настанову матері та генетичний аспект поведінки, вибудовуючи натомість амбівалентну модель: «тату, тату, як же я тебе ненавиджу!» і «...знаю: побачу його в труні, губи сизі, обличчя жовте, прощу ж, прощу, не витримаю» [Погребінська]. Смерть як спосіб примирення дозволяє досягти тимчасового внутрішнього компромісу, допомогти подолати цей тривкий дисбаланс у свідомості Вілени. Але завдана у дитинстві травма не відпускає: «... хто ж тепер винен? Вбивця!» [Погребінська]. Таким чином, на Вікторові Михайловичу Вілена зосереджує провину за все: і за смерть матері, і за своє невлаштоване життя, і за нав'язливу ідею – «я вб'ю когось» [Погребінська]. Пошук генетичного зв'язку зі своїм біологічним батьком є внутрішньою потребою і страхом водночас. «А гени? Гадаєш, вони в мені є?» – запитує Вілена Костю. – Господи, яка ж я потвора...» [Погребінська]. Така ідея – це викривлене прагнення жінки до самовиправдання, адже в усьому винна спадковість. Потяг до вбивства остаточно формується у свідомості Вілени, ґрунтуючись на глибокому переконанні, що вона донька убивці.

На думку психоаналітиків в основі психологічної смерті є потяг до деструктивності, соціальної відчуженості як наслідку життєвої кризи або ж пережитої психологічної травми. За Е. Фроммом, людина – єдина істота, яка може відчувати власну екзистенцію. Намагаючись позбутись дискомфорту відчуття, вона не знає, куди втекти [Фромм]. Героїня О. Погребінської – Вілена часто знімає внутрішню напругу за допомогою алкоголю у товаристві Костя. Її переслідують одна за одною нав'язливі ідеї. Реалізація однієї стає причиною виникнення іншої, але жодна не вгамовує незрозумілої жадоби Вілени до накопичення дивних речей (позбавлена мистецької цінності картина «Осінні квіти»). Чи немотивована поява в квартирі Сашка. Жінці таки вдається вмовити юнака не лише опікуватися нею, але й закохати у себе.

На певному етапі розвитку сюжету Вілена опиняється у створеному власному світі у квартирі між двома чоловіками, як у реальному житті між батьками. Проекція минулих проблем цілком зрозуміла з точки зору психоаналізу. І. Калашник, досліджуючи феномен психологічної смерті, доходить висновку, що «ідентифікація особи з об'єктом лібідо зумовлює навантаження його рисами «за аналогією» або «від супротивного», що властиві об'єкту при тяжіння/притягання, – вони можуть набувати характеру «кліше». Такі риси характеризуються статикою та знаходять вияв у стереотипності, програмованості форм поведінки» [Калашник 2008: 16]. Вілені заздалегідь відомий результат досягнення чергової мети стосовно Костя: «Чесно кажучи, ти мені не цікавий, але необхідний» [Погребінська]. Навіть Сашкове освідчення, цукерки «Мішка на севері» (ще одне нав'язливе бажання) та секс ніяк не впливає на Вілену. Фінал п'єси цілком передбачуваний.

Розмова про каву з миш'яком, яка періодично повторюється впродовж твору і яку сприймають як сімейний жарт, набуває реального змісту в розв'язці сюжету. Відмінність полягає тільки у назві отрути. Засобом вбивства стає ціаністий калій. Вілена, імовірно, хо-

тіла випробувати інший сценарій розвитку подій, адже каву приготувала Костю, але він спить. Ситуація скидається на випадкову чи підсвідомо програмовану жінкою. Сашко вже не спить, і хоча кава не у його чашці, але спрага виконує роль долі – він випиває каву і помирає. Дослідниця сучасної української драматургії О. Когут проводить аналогію між убивством Сашка і російською рулеткою, вказує на можливий детективний розвиток сюжету всупереч жанру, а також вбачає у праві Вілени на вбивство рефлексії її міркування героїв Федора Достоєвського [Когут 2010: 360]. Кожна із перелічених версій узгоджується із розгортанням сюжету.

Отже, потяг Вілени до психологічної смерті виявляється в різних формах з тенденцією до зростання. Спершу добровільна відстороненість Вілени від участі у суспільному житті набуває рис девіантної поведінки, а асоціальна налаштованість посилює її соціопатичні схильності.

Про деструктивні наслідки її поведінки свідчать не лише невдалі спроби влаштувати особисте життя і побудувати кар'єру. Алкогольна залежність, бажання повернутися в минуле, апатія і розчарування, відсутність контролю стосовно власних дій та вчинків – усе це ознаки деструктивної поведінки. Її першопричина міститься в дитячих психологічних травмах Вілени: втрата матері, внутрішній спротив психологічному дисбалансу. Наступні життєві негаразди поглиблюють психоемоційні проблеми персонажа п'єси. Байдужість Вілени до скоєного вбивства доводить серйозність деструктивних зрушень, ускладнених уже не тільки тяжінням до психологічної смерті, а пов'язаних з несвідомою сферою психіки людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бондаревич 2013*: Бондаревич І. М. Модерна ідентичність і постмодерні ідентифікації: еволюція самовизначення / І. М. Бондаревич // Гуманітарний вісник Запорізького національного технічного університету. – 2013. – № 53. – С.30-36;
2. *Калашник 2008*: Калашник І. В. Глибинно-психологічні витoki тенденції особистості до психологічної смерті [Текст] : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / І. В. Калашник. – Київ, 2008. – 22с.; *Когут 2010*: Когут О.В. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії [Текст] : монографія / О. В. Когут. – Рівне, 2010. – 360с.;
3. *Погребінська* : Погребінська А. Осінні квіти / особиста електронна бібліотека; *Фрейд 1997*: Фрейд З. "Я" и "Оно" // З. Фрейд. Основной інстинкт [Електронний ресурс] / Фрейд З. / режим доступу: <http://tululu.org/read53018/>;
4. *Фромм*: Фромм Э. Бегство от свободы [Електронний ресурс] / Э. Фромм. / режим доступу: <http://www.lib.ru/PSIHO/FROMM/fromm02.txt>

РИСИ «НОВОЇ ДРАМИ» В П'ЄСАХ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА «ПРОФЕСОР СУХОРАБ» ТА «У ДВОРІ НА ПЕРЕДМІСТІ»

Катерина Суховєєнко

аспірант, кафедра історії української літератури,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (УКРАЇНА)
61022, м. Харків, майдан Свободи, 4, e-mail: katerina_anireta@mail.ru
UDC: 821.161.2-2 Плужник. 09

ABSTRACT

Kateryna Sukhovieienko. Features of 'the new drama' in E. Pluzhnyk's plays 'Professor Sukhorub' and 'In the courtyard at the suburb'.

The article deals with the comparative analysis of E. Pluzhnyk's plays 'Professor Sukhorub' and 'In the courtyard at the suburb' with the aesthetic experience of 'the new drama'. The features of this literary phenomenon are analyzed and it is concluded that E. Pluzhnyk's plays have the traits of 'the new drama'. In particular, this is the appeal to contemporary actual topics, the nature of the conflict and its construction, the features of the creation of characters, the importance of details, sound and visual effects, the presence of the subtext, changing the role of the remarks, frequent using of the figure of silence, using of symbols, in particular, giving the symbolic meaning to the artistic elements of time and space.

Key words: 'a new drama', conflict, remark, subtext, symbol.

Стаття присвячена зіставному аналізу драматичних творів Є. Плужника «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті» з естетичним досвідом «нової драми». Проаналізовано особливості цього літературного явища та зроблено висновок, що п'єси Є. Плужника мають риси «нової драми». Зокрема, це виявляється в зверненні до сучасної актуальної тематики, характері конфлікту та його побудові, особливостях творення персонажів, введенні підтексту, зміні ролі ремарки, важливості деталей, звукових та зорових ефектів, активному вживанні фігури умовчання, використанні символів, зокрема наданні символічного значення елементам художнього часу та простору.

Ключові слова: «нова драма», конфлікт, ремарка, підтекст, символ.

На сьогодні відсутні спеціальні дослідження, присвячені впливам «нової драми» на творчість Є. Плужника. Разом із тим науковці виділяли у п'єсах «У дворі на передмісті» та «Професор Сухораб» низку ознак, характерних для цього мистецького явища: сталість конфліктів, які не мають чіткої розв'язки, настанова на життєподібність, відсутність абсолютно позитивних персонажів, фрагментарність тощо. Потреба проведення зіставного аналізу творів Є. Плужника з естетичним досвідом «нової драми» якраз і зумовлює актуальність нашого дослідження.

Впливами цього літературного явища більшою мірою позначені твори представників раннього українського модернізму – Лесі Українки, В. Винниченка, Олександра Олеся. При цьому, як зазначила Т. Свєрбілова, українська драматургія, зазнавши впливу «нової драми», зберігала деякі ознаки традиційної родинно-побутової драми, мелодрами, водевілю, міщанської чи соціальної драми [6, с. 29].

У перші десятиліття ХХ ст. під впливом суспільно-політичних чинників характер літературного процесу в Україні відчутно змінюється. Основним завданням письменників проголошується ідеологічне обґрунтування суспільних ініціатив радянської влади. Не випадково на передній план висувається і всіляко заохочується п'єса-агітка. Панування агітки продовжувалося до середини 1920-х років. Поступово на зміну їй приходять більш художні соціальні драми. З'являються вартісні твори М. Куліша, Я. Мамонтова, І. Кочерги та ін. Натомість твори, які б розвивали драматургічну традицію раннього модернізму, не були характерними для 1920 – 1930-х рр., оскільки не відповідали духові доби, а отже, їй не мали

реальної сценічної перспективи. Проте деякі п'єси того часу все-таки зберігають – як виняток – певні ознаки «нової драми». Це стосується насамперед творів Є. Плужника «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті».

Проаналізувавши ключові праці, присвячені теорії «нової драми» [1; 2; 7; 9], можемо виділити наступні її риси: пріоритет морально-етичної та психологічної проблематики; сучасна актуальна тематика; прагнення до точного відтворення колориту місця та часу дії; настанова на життєподібність; основа конфлікту – зіткнення людини та буття, розлад людини із собою; можлива відсутність експозиції чи розв'язки; заміна діалогами подій, заплутаної інтриги, приділення головної уваги дискусії; відсутність однозначно позитивних і негативних персонажів; дійові особи – носії ідей; ускладнена роль ремарок; важлива роль підтексту; активне використання символіки, деталі; паузи як засіб створення особливого ритму дії; існування «відкритого», «закритого» та «непрямого» мовлення; максимальна концентрація часу та простору; фрагментарна композиція тощо.

Розглянемо у зв'язку з цим п'єсу Є. Плужника «Професор Сухораб». Вона має в основі морально-етичний конфлікт, що ґрунтується на несумісності цінностей двох поколінь, спричинений революційними змінами та становленням нового суспільства. Автор змальовує суперечність у родині Сухорабів між батьком, який не здатен прийняти новий час, та дітьми, які виступають уособленням цього часу. Вони мають різні пріоритети, їхні ціннісні орієнтири є несумісними.

Для старшого покоління духовні цінності є визначальними, натомість молодше покоління віддає перевагу речам приземленим – матеріальним і практичним. Те, що репрезентанти таких полярних поглядів виступають членами однієї родини, загострює протистояння. Такі суперечності були характерними для сучасної авторові реальності, оскільки суспільство поділилося на тих, хто прийняв постреволюційну дійсність як даність і пристосувався до неї, і тих, чиїм принципам вона суперечила. Конфлікт цінностей, до змалювання якого звертається Є. Плужник, загалом є характерним для «нової драми». Разом із тим, слід зауважити, що боротьба поколінь є зовнішнім конфліктом у творі, оболонкою для прихованого конфлікту, який є вагомим. Він відображає спробу головного персонажа, Івана Олександровича Сухораба, боротися з часом. Професор намагається протистояти сучасності, що стає епохою споживачів. Стара інтелігенція, представником якої є персонаж, увібрала в себе культурні досягнення, які людство збирало протягом віків. Натомість для нового покоління, нової інтелігенції (діти Сухораба за родом занять належать саме до цього соціального прошарку), що відмовилася від минулого, а разом із тим і від культурного багажу, який був основою світовідчуття для старої інтелігенції, людина стає лише засобом для досягнення матеріального благополуччя (Алла, Борис, Василь) або покращення свого соціального статусу (Володимир, Клим). Крім того, прикметним є те, що жодного з учасників конфлікту ми не можемо визначити як виключно позитивного чи негативного персонажа. Навіть професор Сухораб, який у драмі виступає носієм духовного начала, не позбавлений певних вад. І в першу чергу це стосується того, що у творі немає жодних згадок про виховання дітей, за яке б і мав відповідати батько, натомість він виступає лише обвинувачем. Зображений у творі конфлікт розв'язати практично неможливо – він має філософський, світоглядний характер. А це, як і винесення колізії за межі сцени, споріднює твір Є. Плужника зі зразками «нової драми», головним стрижнем якої стає протиріччя в душі головного персонажа, що знаходиться у ворожому для нього світі.

Також варто відзначити побічні конфлікти, наприклад, між дітьми професора, які звинувачують один одного в пристосуванстві до реалій та вимог «нового» часу. Передусім це стосується Володимира та Алли, яким закидають те, що вони цінують матеріальне набагато вище за моральне: Володимир прагне вступити до партії не через ідеологічні переконання, а через прагнення отримати привілеї, якими користуються комуністи; Алла одружується із заможним Климом, не кохаючи його. Крім того, виникає конфлікт між Володимиром та Василем, оскільки махінації старшого брата можуть зашкодити планам молодшого, проте він не засуджує брата, а лише хвилюється через залежність власної долі від його злочину. Конфлікт між братами й сестрою через її одруження у творі є побічним, виникає ситуативно, не є чітко окресленим. Але наявність побічних конфліктів дозволяє говорити про ще одну рису «нової драми» – фрагментарність.

Слід зауважити, що мозаїчність і фрагментарність набагато яскравіше виявляється в другій п'єсі Є. Плужника – «У дворі на передмісті». П'єса ілюструє звичний плин життя дрі-

бних торговців, побут міщан. Кожен з персонажів твору пов'язаний з кількома автономними сюжетними лініями, що мають чітку побудову та розгортаються на тлі єдиного простору – двір на передмісті. Прикметним є те, що Є. Плужник замінює традиційні любовні трикутники на складніші схеми – «любовні квадрати». Хоча в тексті присутній один любовний трикутник, проте його не можна ототожнювати із традиційними любовними трикутниками класичної драматургічної традиції (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, І. Франко та ін.), оскільки тут немає двох закоханих та «третього зайвого». Це наближує твір Є. Плужника до російської «нової драми», зокрема творів І. Сургучова.

Також варто зазначити, що в п'єсі Є. Плужника «У дворі на передмісті», подібно до драми «Професор Сухораб», колізія в усіх конфліктах винесена за межі сцени. Така структура разом із відсутністю експозиції та розв'язки є рисою «нової драми». Водночас обидві п'єси позначені тим, що всі значні події, подібно до драматичних творів А. Чехова, також винесені за межі сцени, у тексті домінують дискусії, зовнішня дія послаблюється, що є суголосним принципам будови «нової драми», яка «...зводиться до обговорення проблеми, до виявлення позицій дійових осіб» [9, с. 75]. У комедії «У дворі на передмісті» автор свідомо підкреслює це вже в самій афіші, подаючи ремарку: «У розмовах участь беруть» [4, с. 235] замість традиційного списку дійових осіб.

Тенденція до символічного змісту цього типу ремарки прослідковується й у третьому драматичному творі Є. Плужника «Змова у Києві», афіша якого розпочинається реченням: «У трагікомедії сперечаються, діють і не роблять нічого» [4, с. 281]. Таким чином, можемо говорити про зміну ролі ремарки в тексті драматичного твору. Як відзначають дослідники, ремарка розширює свій функціональний спектр саме з появою «нової драми» [5], проте ми не можемо говорити про ремарки в творах Є. Плужника як типові для цього літературного явища. І в драмі «Професор Сухораб», і в комедії «У дворі на передмісті» ремарки здебільшого є стислими і виконують суто інформативну функцію. Але саме через них автор вводить інші елементи, характерні для «нової драми». Крім уже згаданих, це ремарки на позначення звукових та зорових ефектів, а також пауз. Загалом, слід відзначити, що частотне вживання обірваних речень та пауз властиве всій творчості Є. Плужника, зокрема і його драматичним творам. У п'єсі «Професор Сухораб» завдяки цій особливості досягається створення ефекту тиші, яка при пришвидшеному перебігу подій здається певною мірою алогічною. Проте саме таким чином письменник підкреслює відсутність комунікації між персонажами – як між представниками одного, так і різних поколінь. Автор вживає умовчання також для характеристики душевного зворушення дійових осіб, коли в живому обміні думками один персонаж не дає іншому закінчити розпочатої думки й перебиває його своєю відповіддю. Крім того, думки, висловлені за допомогою обірваних речень, будуть неповні, незавершені («А було це, Катерино Петрівно, в русько-японську під Ляояном... Да... Генерал від інфантерії Гелеонський...») [4, с. 187]. Привертає увагу те, що представники «постреволюційного» табору звертаються до таких синтаксичних конструкцій рідше, ніж старше покоління, що підкреслює приналежність молоді до модерного часу, що маніфестував пришвидшений темп життя. Таким чином, можна говорити, що фігура умовчання використовується у творі також для створення підтексту як засобу психологічної характеристики персонажів, а також для підкреслення їхньої відчуженості, що є властивим «новій драмі».

Комедія «У дворі на передмісті» також позначена частотним уживанням пауз, які в першу чергу вказують на духовну й душевну відчуженість персонажів, а також сприяють створенню особливого темпоритму твору. Поряд із цим у тексті наявні суцільні діалоги, у яких на репліки одного персонажа його співрозмовник відповідає мовчанням (наприклад, такий тип діалогу із домінантою висловлювання однієї дійової особи спостерігаємо у розмові Альфреда, Рибки та Терези, під час якої героїня відповідає виключно мовчанням [4, с. 238]).

У «новій драмі» важливістю набуває використання звукових та зорових ефектів. Цю тенденцію спостерігаємо і в перших двох драматичних творах Є. Плужника. Меншою мірою це виражено в п'єсі «Професор Сухораб», у якій основним звуковим ефектом виступає шум міста, що заявлений лише на початку твору («Здала чути притишений гуркіт міста» [4, с. 187]); цей шум зникає саме тоді, коли до батьківської домівки приїздять усі діти. Тепер виразниками, носіями голосу міста є вони, відтак, додаткові звукові ефекти вже є зайвими. А тому далі в будинку Сухорабів не чути звуків довілля. Єдиними звуковими

фрагментами залишаються пісні, яких у драмі налічується кілька. Найцікавішою є пісня-уривок із поеми О. Пушкіна «Русалка», яку наспівує поет Міхуватий [4, с. 196]. Цей персонаж є типовим представником нового часу й у своїх віршах уславлює науково-технічний прогрес, що підноситься на найвищий щабель у кон'юнктурних пріоритетах, проте, залишаючись на самоті, він звертається до класичного твору. Таким чином драматург підкреслює нещирість «співців нового часу», єдиною метою яких є покращення власного матеріального та суспільного становища. Тут можна також назвати й дві пісні часів громадянської війни, які виконує Володимир, готуючись до вступу до партії.

На відміну від першого твору, комедія «У дворі на передмісті» відрізняється активним залученням музичних і пісенних образів. До них належать пісні персонажів, музика, яка періодично лунає з міста, та звуки катеринки Альфреда. Більшість пісень – виразно сентиментальні, присвячені темі кохання, яка є провідною у творі («Люблю її до смерти, до загибуну» [4, с. 250], «Та було б, та було б не ходити» [4, с. 276], «Любов тето сон упоїтельний» [4, с. 260]). Також у п'єсі наявно кілька жартівливих текстів («Голяр Володька» [4, с. 255], «А я з'їла та й додому подалась» [4, с. 263]). Єдина пісня, що за змістом дещо дисонує з попередніми, – це «Шана і честь» [4, с. 236], у якій подано характеристику суспільних змін з акцентом на основній цінності нового часу: «Шана і честь, В кого грошики єсть. Гасло доби – Гроші роби!» [4, с. 236].

Звуки далекої музики з'являються у п'єсі двічі, супроводжуючи розмови про кохання та підкреслюючи романтичний настрій, який панує в той момент на сцені.

Також до звукових ефектів належать періодичні звуки катеринки. Прикметно, що з розгортанням конфлікту ці звуки стають все неприємнішими, а суперечності між дійовими особами – все гострішими. Катеринка ламається саме тоді, як Тереза погоджується пристати до пропозиції Рибки, що є переломним моментом у розвитку сюжету, підкреслюючи дисонанс у стосунках між персонажами. Наприкінці ж твору, у момент розв'язки, лунає «різкий неприємний звук» [4, с. 278], який символізує відсутність щасливого фіналу (подібний прийом використано М. Кулішем у «Народному Малахії», де наприкінці твору Малахій грає на дудочці і йому здається, що «він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом» [3, с. 104]).

Крім звукових ефектів, у п'єсах Є. Плужника наявні також і зорові. В обох творах символічною є зміна освітлення протягом дії. У комедії «У дворі на передмісті» дія відбувається ввечері – вдень – надвечір – ввечері й під кінець дії зовсім темніє. Таким чином, автор підкреслює те, що з розгортанням подій конфлікт у творі не вирішується, а тільки поглиблюється. Подібно й драма «Професор Сухораб» розпочинається в «сонячне серпневе надвечір'я», друга дія відбувається ввечері («Вечір. Місячно» [4, с. 199]), третя та четверта дії відбуваються в будинку, у якому вирізняється темна бібліотека.

Однією з основних рис «нової драми», що наявна й у п'єсах Є. Плужника, є активне використання символів, зокрема надання символічного значення елементам художнього часу та простору. У драмі «Професор Сухораб» структура художнього простору чітко погоджується із побудовою конфлікту. Перші дві дії п'єси відбуваються на веранді та на майданчику перед нею, до цих просторових точок персонажі потрапляють із будинку або садка. Місце третьої та четвертої дії – це вітальня, кабінет професора та бібліотека. Обидві ці просторові тріади корелюють з поділом персонажів на прихильників «нового часу» та його противників (будинок, бібліотека та кабінет – простір старшого покоління, садок та вітальня – молодшого). У третій та четвертій дії зникає проміжний простір, яким у перших двох діях була веранда, тобто зникає місце, у якому можливий діалог між поколіннями. Замість нього сцена розділена стіною, яка має двері, – єдиний елемент, через який Сухораб може спілкуватися із дітьми. Тут важливою є одна з останніх сцен, коли Клим хоче не просто відчинити, а виламати двері («Рішуче ступає до дверей, щоб висадити їх» [4, с. 232]). Це зумовлено тим, що Сухораб не приймає Голоп'ятого у своєму світі, і його бажання відчинити двері та потрапити до кабінету увиразнюють прагнення опинитися там. Проте йому це не вдається, оскільки свій вибір уже зробив професор: «Вони [двері] розчиняються, на порозі стає Іван Олександрович» [4, с. 232]. Не випадково автор акцентує, що Сухораб зупиняється саме на порозі, оскільки він є символом межі, яку професор збирається подолати.

Так само символічними є й просторові елементи комедії «У дворі на передмісті». Але, на відміну від першої п'єси, вся дія тут сконцентрована в одному локусі – у спільному для

багатьох мешканців дворі. Крім композиційної функції об'єднання автономних сюжетних ліній, простір має й символічне значення. Розташування будинку саме на передмісті вказує на медіальність цього простору між містом та провінцією. Його мешканці не є городянами в повному сенсі цього слова, а перебувають на межі між містянами та провінціалами. Поняття «двір» означає «частина простору, що належить одній групі користувачів» [8, с. 548] і «групу користувачів двору, які не пов'язані із власником сімейними зв'язками, проте залежні від нього» [8, с. 548]. У п'єсі це слово вживається як у першому значенні, так і в другому, оскільки саме цей локус є основним місцем дії, а практично всі персонажі – його мешканці (окрім Вані та Подільського). Цей простір є «своїм» тільки для домовласника та його дружини. Це підкреслюється також тим, що вони єдині, хто живе на другому поверсі. Застосовуючи просторову опозицію верх/низ, драматург підкреслює соціальне становище домовласника як господаря. Для більшості персонажів двір є «чужим» простором, оскільки вони винаймають помешкання й у будь-який момент можуть бути позбавлені житла. Відсутність свого дому підкреслює невлаштованість дійових осіб у житті, а отже, є додатковим свідченням їхньої зайвості в суспільстві. Невипадково жоден із персонажів п'єси не згадує про власний рідний дім, своє минуле, у такий спосіб автор посилює акцент на маргінальності персонажів, їхній неприв'язаності до певного простору, а відтак, на ситуації «незакоріненості».

Отже, підсумовуючи, можемо сказати, що перші п'єси Є. Плужника «Професор Сухо-раб» та «У дворі на передмісті» позначені впливом традицій «нової драми». Зокрема це виявляється в зверненні до сучасної актуальної тематики, характері конфлікту та його побудові, особливостях персонажів, важливості символів, деталей, звукових та зорових ефектів, наявності підтексту, частотному уживанні фігури умовчання тощо. Проте, на нашу думку, варто говорити лише про окремі прояви цього явища у творчості Є. Плужника, як і в усій драматургії 1920 – 1930-х рр., що пов'язано із попитом на абсолютно інші драматичні форми, в першу чергу п'єси-агітки. Можемо припустити, що у подальшій свої творчості автор виходить поза межі впливів «нової драми». Третю п'єсу Є. Плужника «Змова у Києві» слід уже розглядати в контексті експресіоністичної драматургії, яка набула популярності в тогочасному театральному мистецтві, а також була близька до затребуваної п'єси-агітки – основної драматичної форми 1920-х рр.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердников Г. Чехов-драматург : Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова / Г. Бердников. – изд. 3-е, дораб. и доп. – М. : Искусство, 1981. – 356 с.
2. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века / Журчева О. В. : [Электронный ресурс] // Режим доступа : http://www.uamconsult.com/book_806.html.
3. Куліш М. Г. Мина Мазайло. Народний Малахій. Патетична соната. 97 : П'єси / Микола Куліш. – К. : Знання, 2010. – 376 с.
4. Плужник Є. Змова у Києві : Роман, п'єси / Євген Плужник ; [упорядк., передм. та прим. Л. В. Череватенка]. – К. : Укр. письменник, 1992. – 428 с.
5. Речка А. Художні функції ремарки в «драмі для читання» / Речка Анастасія // Слово і час. – 2000. – № 11. – С. 48–52.
6. Свербілова Т. Від модерну до авангарду : Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ ст. / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина. – Черкаси : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2009. – 597 с.
7. Тютелова Л. Г. Поэтика пространства русской «новой драмы» начала XX века : Чехов, Горький, Андреев / Л. Г. Тютелова // Известия Самар. науч. центра РАН. – 2010. – Т. 12. – №5(3) : [Электронный ресурс] // Режим доступа : http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010_5_812_817.pdf.
8. Турскова Т. Новый справочник символов и знаков / Т. Турскова. – М. : Рипол Классик, 2003. – 800 с.
9. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т. К. Шах-Азизова. – М. : Наука, 1966. – 150 с.

ВІКТОРІАНСЬКИЙ МЕТАНАРАТИВ НАУКИ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ІНТЕР'ЄРІ РОМАНУ ТРЕЙСІ ШЕВАЛЬЄ «THE REMARKABLE CREATURES»

Олена Тупахіна

Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра німецької філології та перекладу,
Запорізький національний університет (УКРАЇНА),
69600, м. Запоріжжя, вул. Жуковського 66, e-mail: tupakhina@gmail.com
UDC: 821.111.09

ABSTRACT

Tupakhina Olena. Victorian Metanarrative of Science in Postmodern Context of the Novel «The Remarkable Creatures» by Tracy Chevalier.

Based on post-structural methodology and Lyotard's vision of a metanarrative, the article investigates the transformations the Victorian concept of science overcomes in contemporary Neo-Victorian novel. Taken as a sample of the so-called "natural history novel", Tracy Chevalier's biofic "The Remarkable Creatures" depicts various conceptual shifts caused by post-modern relativistic paradigm in treating the categories of scientificity and objectivity, as well as in reinterpreting the axiological set of values attributed to a Victorian scientist by official "hagiographic" tradition. The idea of extinction as one of the most problematic matters of Victorian scientific discourse is being investigated via comparative analysis of its symbolic representation both in Victorian and Neo-Victorian novel. As a result of deconstructive analysis, gender and class ideological encodings are being revealed within Victorian scientific discourse as represented in T.Chevalier's novel. The article, therefore, contributes to the field of Neo-Victorian studies and would be of interest to those studying scientific epistemology functioning in fiction.

Key words: Neo-Victorian novel, natural history novel, metanarrative, epistemology

Базуючись на постструктуралістській методології та ліотарівській візії метанаративу, стаття висвітлює трансформації вікторіанської концепції науки у сучасному неовікторіанському романі. Роман Трейсі Шевальє «Чарівні створіння», обраний як показовий взірць так званого «природничо-наукового роману», демонструє провоковані релятивістською постмодерністською парадигмою концептуальні зсуви у розумінні категорій науковості та об'єктивності, а також у аксіологічній системі цінностей, традиційно приписуваних вікторіанським науковцям офіційними біографами. Ідея вимирання як одна з найгостріших філософських проблем вікторіанського наукового дискурсу досліджується через порівняльний аналіз її символічної репрезентації як у вікторіанському, так і у неовікторіанському романах. Деконструкція вікторіанського наукового метанаративу на матеріалі роману Шевальє виявляє в удавано неупередженій вікторіанській візії науки гендерні й класові ідеологеми. Стаття, в такий спосіб, стосується переважно царини нео-вікторіанських штудій, а також проблеми функціонування наукової епістемології у художній літературі.

Ключові слова: нео-вікторіанський роман, «природничо-науковий роман», метанаратив, епістемологія

Серед розмаїття дискурсивних практик вікторіанської доби, до яких звертається література порубіжжя ХХ-ХХІ ст., особливе місце посідає така порівняно нова форма професійної діяльності, як наука. Лише за останнє двадцятиріччя радикальний культурний зсув, розпочатий передусім стрімким розвитком природничих наук ХІХ ст., став об'єктом художньо-філософської рефлексії у творах А.Байєтт ("Possession", "Morpho Eugenia", "The Biog-

rapher's Tale"), П.Лайвли ("City of the Mind"), Г.Свіфта ("Ever After"), Дж.Діккі ("Monkey's Uncle"), Л.Йенсен ("Ark Baby"), А.Барретт ("The Voyage of the Narval"), Р.МакДональда ("Mr. Darwin's Shooter"), М.Ніла ("English Passengers"), Т.Холланда ("The Bone Hunter"), Н.Дрейсона ("Confessing a Murder", "Love and the Platypus") та ін.

Репрезентація вікторіанського дискурсу природничих наук у сучасному літературному дискурсі є магістральною темою у роботах Д.Гленденінга, Д.Борманна, Дж. Клейтона та інших представників неовікторіанських студій; «дарвіністський бум» у літературі порубіжжя ХХ-ХХІ ст. дав американській дослідниці Саллі Шаттлворт привід поставити питання про виокремлення специфічної жанрової модифікації історичного роману – так званого «natural history novel» [11, с. 256].

Наука як метанаратив вікторіанської доби неодноразово ставала предметом літературознавчих розвідок («Дарвін серед поетів» Л.Стівенсона, «Наука й англійська поезія» Д.Буша, «Дарвінізм у англійському романі 1870-1910 рр.» Л.Хенкіна). Позитивізм, дарвінізм та революційні відкриття у царині природничих наук (перш за все геології й біології) є загальновідомими чинниками впливу на літературний процес II пол. ХІХ ст.: вікторіанський роман просякнутий науковою метафориною, ідеологією й епістемологією [2, с. 18 – 20].

Парадоксально, але, при всій великій зацікавленості вікторіанського суспільства у перебігу наукових досліджень (свідомством чому – розгорнуті звіти про діяльність відомих вчених на сторінках тогочасної періодики), «великий роман» (novel) вікторіанської доби, на відміну від романсе Конан-Дойля, Жюль Верна й Герберта Уеллса, вкрай рідко залучає науковця в якості головного героя порівняно з представниками інших професій. «Given the small numbers of actual scientists, - розмірковує з цього приводу Н.Рассел, – it is not surprising to find that few authors had any acquaintance with them» [10]. У корпусі прецедентних текстів, що демонструють еволюцію образу героя-науковця від джентльмена-аматора («Міддлмарч» Еліот, «Жінки й дочки» Гаскелл) через носія професійного етосу («Двоє на вежі» Гарді) до вченого-професіонала, що заробляє наукою на життя (Гіссінг), відчутний вплив автобіографічних робіт У.Кліффорда, Т.Гекслі, Дж. Тіндалла тощо, у яких наріжними каменями характеру дослідника вважалися, перш за все, неупередженість, стриманість, педантизм. «The first condition of success is patient industry, and honest receptivity, and a willingness to abandon all preconceived notions, however cherished, if they be found to contradict the truth. – зазначає, зокрема, Тіндалл. – And if a man be not capable of this self-renunciation – this loyal surrender of himself to Nature and to fact, he lacks, in my opinion, the first mark of a true philosopher» [цит. за 9, с.7].

З появою у 1877 році епохальної «Автобіографії» Ч.Дарвіна остаточно формується жанровий канон «агіографії» науковця як самовідданої, безкорисливої, схильної до самозречення заради Істини людини, яка мало опікується соціальними конвенціями, керується принципами агностицизму й примату практики над теорією, а сенс життя вбачає у служінні Науці, причому остання постає як свого роду релігія сумління із культом об'єктивного, верифікованого знання [9, с. 14].

Природно, що полеміка з подібною інтерпретацією образу вченого стала важливою рисою жанрової моделі неовікторіанського роману, яка актуалізує вікторіанський метанаратив у принципово чужорідному для нього концептуальному середовищі постмодерну. Так, герой «Жінки французького лейтенанта» Дж. Фаулза Чарльз Смітсон вважає палеонтологію своїм покликом, хоча насправді займається нею, щоб подолати байронічний спліт. Зауважимо, що саме Фаулзу слід завдячити сплеском уваги до постаті Мері Еннінг, піонерки британської палеонтології та першовідкривачки *Ichtyosaurus platyodon*: головний герой «Жінки французького лейтенанта» відвідує крамницю, що колись належала Еннінг, під час свого візиту до Лайм Перісу. «The remarkable Mary Anning, a woman without formal education but with a genius for discovering good – and on many occasions then unclassified – specimens» [3, с. 19] певним чином протиставлена дилетанту Чарльзу, чий однодумці, за іронічним зауваженням наратора, і сформуvalи засади сучасної науки: «They sensed that current accounts of the world were inadequate... the discovery was of the utmost importance to the *future* of man. We think... the only things of utmost importance for us concerns the *present* of man» [3, с. 21].

В альтернативно-історичному просторі роману У.Гібсона й Б.Стерлінга «The Difference Engine» вже не метафоричний, а цілком реальний «храм Науки», – секта технократів на чолі з дочкою лорда Байрона, геніальною програмувальницею Адою, – працює над ро-

зробкою штучного розуму, який здійснюватиме всебічний контроль над суспільством у кращих традиціях тоталітарних антиутопій. Палеонтолог Едвард Меллорі, один з головних героїв роману, ховатиме перфокарти із програмним кодом, що згодом змінить долю людства, у черепі знайденого ним доісторичного ящура-левіафана, у рисах якого безпомилково вгадується іхтіозавр.

Білл Анвін, наратор роману Грема Свіфта «Ever After», дізнається зі щоденників свого вікторіанського пращура Меттью Пірса, що той, втративши віру під впливом захоплення природничими науками, врешті решт зруйнував свою родину через вперте відстоювання власних атеїстичних переконань. Початок світоглядної кризи Пірса припадає, на думку Анвіна, на той момент, коли на скелях Дорсета той заглядає в очі скам'янілого чудовиська-іхтіозавра, щойно знайденого у вапняках Лайм-Регісу тією ж Мері Еннінг.

Дорсетський епізод з роману Свіфта – неприхована алюзія на відомий роман Томаса Гарді «Блакитні очі», герой якого, геолог-аматор Генрі Найт, також переживає «граничну ситуацію» наодинці із скам'янілими рештками доісторичної істоти – щоправда, не іхтіозавра, а трилобіта. Вікторіанський читач був добре знайомий з обома: іхтіозавра можна зустріти на сторінках романів Діккенса, Гарді, Конрада, Конан Дойля, Уеллса, у поезіях Теннісона й Беддоуса; врешті-решт, коли у 1885 році Мей Кендалл публікує у «Панчі» сатиричні поеми «Балада про іхтіозавра» та «Виток трилобіта», вона не вважає за потрібне супроводжувати текст поясненнями, припускаючи обізнаність освіченої аудиторії щодо останніх палеонтологічних відкриттів.

Втім, між першою знахідкою повного скелету іхтіозавра на узбережжі Лайм-Регісу у 1811 році, демонстрацією цього скелету на виставці 1851 року у Кришталевому палаці як символу триумфу британської науки та іронічними спостереженнями Мей Кендалл ("the brain of the Ichthyosaurus / Was never a match for its eye") [8, с. 82] мало минути понад сорок років запеклої полеміки щодо методів тлумачення біблійних текстів, перспективи вимирання людства, поширення законів природи на людське суспільство, межі гуманізму й антропоцентризму та місце людини в еволюційному ланцюгу.

Трансформація образу іхтіозавра у художній та науковій літературі XIX сторіччя свідчить то про марні спроби вписати дивовижну потвору в чинну класифікаційну систему (через терміни «fish-lizard», «prehistoric crocodile» тощо), то про відчуження від бентежної знахідки через її демонізацію: так, у працях Конібера, де ла Беша та Бакленда іхтіозавр постає хижим монстром, схильним до канібалізму [5, с. 25]; відомий малюнок де ла Беша «Боротьба іхтіозавра з плезіозавром» 1830 р., літографія з якого розповсюджувалася для фінансової підтримки родини Еннінгів, став джерелом натхнення для Дж. Байрона («Кайн»), Жюль Верна, Теннісона («In Memoriam»: «Dragons of the prime, /that tare each other in their slime») [5, с. 31].

Болісне відчуття обмеженості й швидкоплинності людського буття, яке переживає герой «Блакитних очей» Генрі Найт віч на віч зі скам'янілим трилобітом, – художній відгук Гарді на дискусію щодо місця людини в еволюційному ланцюгу, ініційованої подальшим вивченням рештків доісторичних істот у середині XIX ст. На широко відомій карикатурі авторства де ла Беша під назвою «Жахливі зміни» відповідно вдягнений «професор Іхтіозавр» демонструє родичам череп людини, пояснюючи, що цей біологічний вид міг зникнути через недорозвинені щелепи. Карикатура не лише висміювала гіпотезу Чарльза Лайелля про те, що іхтіозаври можуть повернутися за сприятливих умов, але й привертає увагу до можливості зникнення, вимирання людства. Думка про те, що людство є лише одним з безлічі біологічних видів, також приречених на вимирання, яскраво втілена в поезії Теннісона: "from scarp'd cliff and quarried stone" постає майбутнє, у якому людська істота перетворюється на розсип скам'янілих рештків "blown about the desert dust, / Or sealed within the iron hills" [12, с. 81].

Схожим відчуттям охоплений і герой Томаса Гарді: «The eyes, dead and turned to stone, were even now regarding him. It was one of the early crustaceans called Trilobites. Separated by millions of years in their lives, Knight and this underling seemed to have met in their death. It was the single instance within reach of his vision of anything that had ever been alive and had had a body to save, as he himself had now» [7, с. 214].

В епіфанічному прозорінні Найта, втіленому через метафору зворотньої подорожі по спіралі часу (тоді як фізично герой чіпляється за краєчок бескиду у надії на спасіння), час особистий та історичний зливаються у єдине ціле: «Time closed up like a fan before him. He

saw himself at one extremity of the years, face to face with the beginning and all the intermediate centuries simultaneously» [7, с. 213]. Дещо подібне переживають і героїні неовікторіанського роману Трейсі Шевальє «Чарівні створіння», дія якого також відбувається на вапнякових скелях Дорсету, у містечку Лайм-Регіс, одному з найулюбленіших топосів неовікторіани.

Роман Шевальє – перша (і, судячи з появи у 2010 році роману Джона Дарнттона «Curiosity», не остання) спроба відтворити життєвий шлях першовідкривачки іхтіозавра, британської дослідниці Мері Еннінг у вигляді біофіку – фіктивної романізованої автобіографії (згадаємо «Нотатки вікторіанського джентльмена» М.Форстерс, «Заповіт Оскара Уайльда» П.Акройда, «Друд, або Людина у чорному» Д.Сіммонса, «Також відома як Грейс» М.Етвуд та ін.). У взаємодоповнюючих монологах головних героїнь роману, власне Мері Еннінг та її старшої колеги й подруги Елізабет Філпот, алюзії на роман Т. Гарді «Блакитні очі» носять відверто інтенціональний характер.

«If He was willing to sit back and let creatures die out, what did that mean for us? Were we going to die out too? – запитує себе Мері Еннінг, роздивляючись череп своєї дивовижної знахідки. – Looking at that skull with its huge, ringed eyes, I felt as if I were standing on the edge of a cliff» [1, с. 40].

«As we gazed at the fossil, – зізнається її колега, натуралістка Елізабет Філпот, – I felt for a moment that I was being sucked into its spiral, farther and farther back in time until the past was lost in the centre» [1, с. 44].

Так само, як Генрі Найт, Мері Еннінг у романі Шевальє зазирає в очі прадавнього скам'янілого створіння, перебуваючи у смертельній небезпеці, під кам'яним завалом, утвореним оповзнем, і порине у думки про неминучість смерті. Однак якщо для героя Томаса Гарді удавана зворотня подорож у часті стає ствердженням принципів історизму мислення та органічної єдності людини з природою, то героїні Шевальє від початку схильні до відчуття позаісторизму буття та провокованої цим епістемологічної невпевненості, характерної для постмодерністської філософської парадигми: «It made me feel odd looking at that eye, like there was a world of curiosities I didn't know about: crocodiles with huge eyes and snakes with no heads and thunderbolts God threw down that turned to stone. – сповідується Мері Еннінг. – Sometimes I got that hollowed-out feeling too when looking at a sky full of stars or into the deep water the few times I went out in a boat, and I didn't like it: it was as if the world were too strange for me ever to understand it» [1, с. 29].

Конфлікт наукової та релігійної епістем через наявність непохитних речових доказів на користь теорії еволюції, що фігурує як точка неповернення в автобіографічних нотатках багатьох натуралістів вікторіанської доби, у романі Шевальє постає скоріш як філософський парадокс: «The croc made me feel funny. – свідчить Мері Еннінг. – While working on it I'd begun going to Chapel more regularly, for there were times sitting alone in the workshop with it that I got that hollowed-out feeling of the world holding things I didn't understand, and I needed comfort» [1, с. 57].

Релігійний диспут між Елізабет Філпот та преподобним Джонсом, схильним до буквального тлумачення Писання, покликаний не стільки загострити опозицію «релігійне-наукове», як це відбувається у вікторіанському романі, скільки підкреслити хиби догматичного мислення як такі: у цьому сенсі гіпотеза єпископа Ушера про шість тисяч років існування земного світу і відмова французького натураліста Кюв'є визнати автентичність скелету плезіозавра, знайденого Мері Еннінг, дорівнюють одна одній.

Звертає на себе увагу майстерність історичної реконструкції, до якої вдається Трейсі Шевальє, моделюючи різні етапи «примирення» вікторіанської свідомості із видозміненою картиною світу. У прагненні знайти незвичним істотам місце на аристотелівських «сходах Природи» прадавнього ящура від початку описували у звичних термінах, як це робить, наприклад, Жорж Кюв'є: «the snout of a dolphin, the head of a lizard, the jaws and teeth of a crocodile, the vertebrae of a fish, the head and sternum of a lizard, the paddles like those of a whale, and the trunk and tail of a quadruped» [цит. за 5, с. 31]. Так само мешканці Лайм-Регісу вважають амоніти «прадавніми зміями» або «хробаками»; Мері Еннінг вперто називає іхтіозавра крокодиллом, а Елізабет Філпот під час пошуків віддає перевагу скам'янілій рибі, «for they resemble fish we eat every Friday, and so seem more a part of the present» [1, с.9].

Тенденція до демонізації іхтіозавра виявилася надзвичайно стійкою у науковому дискурсі XIX сторіччя, що, на думку Д. Гленденінга, можна вважати свого роду захисною реакцією відчуження [с. 78], прагненням захистити звичну картину світу від втручання чужорідного елемента. У романі Шевальє обидві героїні, роздивляючись вперше знайдений череп іхтіозавра, називатимуть свій трофей «потойбічним чудовиськом», «монстром» [1, с.41]. «The crocodile's grin, now that I could see all of it, seemed otherworldly, especially in the flickering candlelight. – зазначає Елізабет Філпот. – It made me feel I was peering through a window into a deep past where such alien creatures lurked» [1, с. 39].

Реакція Філпот на спотворений скелет іхтіозавра, виставлений у Музеї Баллока, та полеміка навколо реконструйованого Мері Еннінг скелету плезіозавра, – відлуння бурхливої дискусії про принципи наукової об'єктивності, спричиненої появою на виставці 1851 року у Кришталевому палаці більш точно наукової реконструкції «рибоящура» авторства Річарда Оуена. Порівнюючи оуенівську візію іхтіозавра як миролюбного й високорозвиненого створіння із більш ранніми версіями, що робили наголос на хижості істоти, С.Гоулд, зокрема, висуває тезис про те, що будь-яка наукова реконструкція відбувається «відповідно до авторських забобонів і стандартних уявлень... взаємодія цих двох факторів – зовнішнього емпіричного та внутрішнього соціального – і обумовлює динаміку змін в історії науки» [6, с. 269]. Щоправда, Гоулд не відмовляє категорії об'єктивності у праві на існування, дотримуючись думки, афористично сформульованої професором Ліденброком, героєм роману Жюль Верна «Подорож до центру Землі»: «Наука... складається з помилок, на які, втім, має повне право, адже кожна з цих помилок крок за кроком наближає нас до істини» [цит. за 4, с. 33].

Вплив класових забобонів, соціальних конвенцій, суб'єктивних вражень та інших історико-культурних чи особистісних факторів на нібито неупереджену наукову візію світу є магістральною темою багатьох неовікторіанських романів і однією з тематичних домінант «Чарівних створінь», адже іхтіозавр та інші доісторичні істоти – не єдині, кого можна віднести до категорії «remarkable creatures». У першу чергу такими можна вважати героїнь роману, Мері Еннінг та Елізабет Філпот, чий особистий досвід відверто суперечить утопічному вікторіанському уявленню про науку як царину рівних можливостей і об'єктивного знання.

Маленька, гостроноса й неприваблива Елізабет Філпот не вміє фліртувати, не володіє посагом і схильна до розмов на серйозні теми, що також відлякує чоловіків; отже, вона приречена на «вимирання», на поразку у конкурентній боротьбі за сімейне майбутнє так само, як і її сестри, яких слід в такому разі «to moved on, then, like sheep shifted from one cropped field to another» [1, с. 4], себто з Лондона до місць, де утримання трьох незаміжніх родичок буде менш збитковим для братнього гаманця.

Опинившись у вигнанні, кожна із сестер Філпот, нібито ілюструючи дарвіністський принцип пристосовності, обирає свою стратегію виживання у змінених умовах: Луїза захоплюється ботанікою, Маргарет – світським життям, Елізабет – дивовижними скам'янілостями на узбережжі Лайм-Перісі: «For I had to find a passion, - пояснює вона. - I was twenty-five years old, unlikely ever to marry, and in need of a hobby to fill my days. It is so tedious being a lady sometimes» [1, с. 8].

Колекціонування, в такий спосіб, стане для Елізабет Філпот засобом вирішення конфлікту між соціальним очікуванням і дійсністю, між світом зовнішнім і внутрішнім (на перших сторінках роману вона зізнається, що завжди мріяла про виразні очі, однак натомість отримала від природи примітну нижню щелепу). Раціоналістка волею обставин, Елізабет педантично фіксує моменти, коли об'єктивна візія світу затьмарюється емоціями чи то в неї, чи то в сестер (зокрема, суворо критикує молодшу, Маргарет, за прагнення екстраполювати на реальний світ романтичні конвенції художньої прози, та висміює власні матримоніальні плани стосовно Уільяма Бакленда). Втім, хоча такий підхід і скидається на неупереджений, він спотворює уявлення Елізабет так само, як і будь-який інший суб'єктивний «фільтр»: вона надто часто потрапляє у ситуації, яка сама ж вважає «непристойними», чим провокує стійку й болісну саморефлексію; до того ж, виявляється нездатною зрозуміти природу стосунків, Мері Еннінг, із заїжджим аристократом, полковником Берчем, що врешті-решт приводить подруг до затяжного конфлікту.

Котедж Морлі у Лайм-Перісі, де оселяються сестри Філпот після від'їзду з Лондона, – підкреслено жіночий простір, де чоловіки почуваються незручно: «Morley Cottage was a

lady's home, the size of a lady's character and expectations. Of course, we never had a man live there and so it is easy to think that way, but I believe a man of our position in society would have been uncomfortable. John was whenever he visited; he was always bumping his head on the beams, tripping over uneven door sills, ducking his head to look out of the low windows, wavering on the steep stairs» [1, с. 9].

На протипагу цьому «малому світу», світ великий, тобто, Лондон із його музеями, бібліотеками, виставковими залами і науковими колами – простір підкреслено маскулінний, де самотня жінка майже не може дати собі ради без чоловічого супроводу.

У русі характерного для неовікторіанського роману принципу історичної рекурсії Шевальє «осучаснює» проблему гендерної нерівності, навмисне загострюючи увагу на рутинних елементах вікторіанського соціального коду. «It was absurd that I had to go to such lengths to take any sort of action out of the ordinary. – обурюється, приміром, Елізабет Філпот, змушена вдаватися до складної авантюри, щоб тільки потрапити на засідання Геологічної спільноти. – I might hold some power over a clerk and a doorman, but not over one of my own class [1, с. 126]

Характер Елізабет Філпот – яскрава ілюстрація усіх чеснот науковця, свого часу визначених Тіндаллом: їй властиві педантизм, поміркованість, терпіння, завзяття, схильність до самокритики, спостережливість і гострий аналітичний розум. Втім, шлях до великої науки для Елізабет зачинений через її статеву приналежність, адже опозиція «чоловіче-жіноче» поширюється на наукове життя так само, як і на світське: жінкам заборонено вхід до Геологічної спільноти, їм потрібний спеціальний дозвіл для роботи у бібліотеці, врешті-решт, вони не можуть публікуватися у спеціалізованих виданнях, а отже, просто не мають права на наукове відкриття. Як наслідок, плодами трудів Еннінг та Філпот користуються дослідники-чоловіки: «William Buckland lectured on the creatures at Oxford, Charles Konig brought them into the British Museum to acclaim, Reverend Conybeare and even our dear Henry De La Beche addressed the Geological Society and published papers about them. Konig had had the privilege of naming the ichthyosaurus, and Conybeare the plesiosaurus. Neither would have had anything to name without Mary» [1, с. 122].

Показовим у цьому сенсі є діалог між лордом Хенлі, юридичним власником першого скелету іхтіозавра, і Елізабет Філпот, яка відстоює права Мері Еннінг, першовідкривачки цього артефакту: «Lord Henley snorted. "Mary Anning is a worker. She found the crocodile on my land – Church Cliffs are part of my property, you know... Besides which, Mary Anning is a female. She is a spare part. I have to represent her, as indeed I do many Lyme residents who cannot represent themselves» [1, с. 52].

Крім відверто постульованих у вищенаведеній цитаті гендерної й соціальної нерівності, звертає на себе увагу протиставлення колекціонування як джентльменського хобі брудній роботі польового дослідника, яка в очах лорда Хенлі дорівнює ремісництву. Знаковий для наукового дискурсу XIX сторіччя конфлікт теоретиків і практиків, що завершився впевненою перемогою останніх, був конспективно представлений ще в «Жінках і дочках» Е.Гаскелл і склав основу двох провідних сюжетних ліній (Казобона й Лідгейта) у «Міддлмарчі» Джордж Елліот – романі, який, на думку Д.Левіна, охоплює все розмаїття наукової епістемології вікторіанської доби [7, с. 48]. Палка промова Елізабет Філпот на користь практиків-«мисливців», протиставлених теоретикам-«колекціонерам», виконана цілком у русі цієї традиції, за винятком останнього абзацу, де дослідниця гірко зізнається: «The men write up their theories and publish them in journals, which I read but may not contribute to myself» [1, с. 48].

Подальшій деконструкції опозиції між «мисливцями» й «колекціонерами» сприяє епізод купівлі скелету плезіозавра, знайденого братами Деями, землекопами, що тривалий час працювали на Мері Еннінг на узбережжі Лайм-Регісу. «I had become part not just of the hunting and finding, but of the buying and the selling too, - бідкається Мері, - and it was no longer so clear what I did. Maybe that was the true price of my fame» [1, с. 143]. Комерціалізація науки – тема, якої класичний вікторіанський роман майже не торкався за відсутності прецедентів, – у постмодерністському середовищі «Чарівних створінь» працює на створення характерного для неовікторіанського роману рекурсивного ефекту.

«Чарівні створіння» наслідують «Міддлмарчу» і у прагненні відтворити на своїх сторінках широку галерею образів тогочасних науковців-натуралістів. Крім джентльменів-ділетантів на кшталт лорда Хенлі й полковника Берча із їхніми уривчастими знаннями й

наївними гіпотезами, у романі представлені типовий вчений-педант Конібер, послідовник Кюв'є, практичний Чарльз Коніг і палкий дивак Бакленд, який прагнув примирити геологію із Святим Писанням і «seemed to be above money, as a scholar ought to be, living in a world where it didn't matter» [1, с. 65]. Абсолютно безпорадні в усьому, що стосується польових досліджень, ці вчені мужі, що, за власним визначенням Елізабет Філпот, ніби стіною відгороджують її від наукового життя, перетворюють вікторіанський «храм науки» то на торговий вище, то на театр (саме до такої, доволі неочікуваної в даному контексті метафори, вдається новообраний президент Геологічної спільноти, пояснюючи Елізабет усю важливість своєчасної презентації віднайденого скелету плезіозавра).

Противагою спотвореному марнославством чоловічому світу науки слугують позбавлені можливості офіційного визнання відкриття Мері Еннінг, успіх пошуків якої, за її власними словами, полягає не в тому, наскільки уважно ти дивишся на світ, а в тому, що дивитися треба «in a special way» [1, с. 22].

«Особлива», «special» – чи не найчастіше вживаний прикметник для характеристики Мері Еннінг, чий образ у «Чарівних створіннях» значно ближчий до неоромантичної візії вченого, ніж до портрета смиренного учня Природи з робіт Тіндалла й Дарвіна. Від народження позначена особливою міткою – ударом блискавки, що спопелив усе навколо, а її залишив живою, – Мері з дитинства розуміє свою відмінність від решти мешканців Лайму: «It was the start of the feeling I had ever after that I did not entirely belong to the people I ought to in Lyme» [1, с. 25]. Потяг Мері до пошуку скам'янілостей значно глибший за ті прозаїчні мотиви заробляння копійчини, якими керуються її мати і брат: «That's how fossil hunting is: it takes over, like a hunger, and nothing else matters but what you find. And even when you find it, you still start looking again the next minute, because there might be something even better waiting» [1, с.30]. Другорядність «економічного» фактору у комплексі мотивів, якими керується Мері, виразно продемонстрована в епізоді, коли засмучена через від'їзд коханого дівчина стоїчно виходить працювати на узбережжя, але не може знайти навіть маленького уламку.

Метод пошуку, який застосовує Мері, важко піддається вербалізації, як і будь-який інший вид творчої діяльності, успіх якого залежить від натхнення. «Everyone hunts differently. – намагається пояснити героїня. – Miss Elizabeth studies the cliff face and the ledges and the loose stones so hard you think her head will burst. She does find things, but it takes her much more effort. She don't have the eye like me» [1, с. 23].

Поділяючи пристрасть до пошуків окам'янілостей, Філпот та Еннінг постають у «Чарівних створіннях» як уособлення протилежних начал: розуму й почуття, порядку й хаосу. В той час як у котеджі Морлі окам'янілості піддаються впорядкуванню й «доместикалізації» («If allowed indoors at all, fossils had to be tamed – cleaned, catalogued, labelled and placed in cabinets, where they could be looked at safely without threat to the order of our daily lives» [1, с. 38]), у домі Еннінгів, за спостереженнями Елізабет, панує суцільний творчий безлад, у якому Мері, втім, орієнтується так само вдало, як сама Елізабет – у впорядкованому просторі. Перш ніж виходити на узбережжя, Філпот ретельно вивчає таблиці припливів, в той час як Еннінг інтуїтивно відчуває, коли прибуватиме вода.

В той час як мати й брат Еннінги, в цілому не менш успішні «мисливці» (честь знахідки першого іхтіозавра належить саме Джо), розглядають походи на узбережжя як неприємну необхідність, що відчужує їх від лаймівського суспільства, для Мері полювання на окам'янілості затьмарює усі соціальні умовності, стає важливішим за репутацію чи навіть за мораль: у мисливському азарті вона здатна витягнути на лютий холод немовля, смертельно налякати кращу подругу або жбурнути камінням у конкурента. Романтизуючи образ Мері, Трейсі Шевальє, всупереч традиційній раціоцентричній концепції особистості науковця, робить свою героїню людиною великих пристрастей: засліплена коханням, вона фактично дарує щойно знайдений скелет іхтіозавра полковнику Берчу, який, у свою чергу, виявляється єдиним з чоловіків-науковців, здатним на почуття.

Кохання, удар блискавки та ейфорія наукового відкриття поєднуються у житті Мері Еннінг у символічну тріаду – в обіймах полковника Берча вона відчуватиме епіфанічне прозріння, що врешті-решт виведе її з екзистенціального тупику: «Looking up at the stars so far away, I begun to feel there was a thread running between the earth and them. Another thread was strung out too, connecting the past to the future, with the ichie at one end, dying all that long time ago and waiting for me to find it. I didn't know what was at the other end of the

thread. These two threads were so long I couldn't even begin to measure them, and where one met the other, there was me. My life led up to that moment, then led away again, like the tide making its highest mark on the beach and then retreating» [1, с. 111].

Так само й Елізабет Філпот, раціоналістка волею обставин, виявляється здатною на духовне переродження саме тоді, коли віддає емоціям пріоритет над логікою і, керуючись дружніми почуттями, вирушає на кораблі із красномовною назвою «Єдність» у небезпечну морську подорож з метою відстояти чесне ім'я Мері Еннінг перед найавторитетнішим з палеонтологів – Жоржем Кюв'є. «On board the Unity I had no choice but to see the greater world, and my place in it. – зізнається Філпот. – Sometimes I imagined being on shore and looking out at the ship, and seeing on deck a small, mauve figure caught between the light grey sky and dark grey sea, watching the world pass before her, alone and sturdy. I did not expect it, but I had never been so happy» [1, с. 122].

Символічно, що зовнішньою ознакою набуття Елізабет внутрішньої гармонії стає її новий, «відкритий і яскравий» погляд: «...something had shifted in me while I spent all that time on deck watching the horizon: I was responsible for myself. I was Elizabeth Philpot, and I collected fossil fish. Fish are not always beautiful, but they have pleasing shapes, they are practical, and they lead with their eyes» [1, с. 123].

Фінальна сцена примирення подруг також сповнена символічного змісту: класові кордони зникають так само, як звернення «міс» перед іменем Елізабет; міжлюдські зв'язки відновлюються, окреме буття зливається з буттям цілого світу, сповненого «чарівних створінь», і окам'янілості, що чекають на узбережжі, допоки їх знайдуть, уособлюють вже не смерть, але надію на нове життя.

Підбиваючи попередні підсумки, зазначимо, що на певному рівні філософського узагальнення роман Трейсі Шевальє «Чарівні створіння» деконструє вікторіанський метанаратив Науки як свого роду нової релігії, що ґрунтується на об'єктивному факті і вбачає сенс життя у пошуку Істини. Дієгетичний принцип побудови наративу – два взаємодоповнюючі монологи - наочно демонструє невідокремленість факту від особистості інтерпретатора, у запереченні чого вікторіанська наука вбачала єдиний можливий спосіб досягнення «неупередженого» знання.

Створюючи фіктивні автобіографії (biofics) Філпот та Еннінг, Трейсі Шевальє свідомо руйнує вікторіанський жанровий канон «агіографії» вченого, стверджуючи пріоритет почуття над логікою, а особистості – над відкриттям. Її героїні приходять до науки різними шляхами (Елізабет – з метою подолати внутрішній конфлікт між соціальним очікуванням та прикрою дійсністю; Мері – у пошуках заробітку); їхні вчинки мотивовані не стільки пошуком істини, скільки більш земними почуттями: ревнощами, заздрістю, азартом (так, найзначнішим відкриттям у житті Мері Еннінг – подібним до удару блискавки - стає кохання до полковника Берча, а туга за Елізабет затьмарює навіть радість від знахідки плезіозавра). Парадокс полягає в тому, що при всіх вищеперерахованих відхиленнях від канону саме Мері й Елізабет найбільш відповідають вікторіанському ідеалу вченого з його імперативом скромності, жертвовності й терпіння.

ЛІТЕРАТУРА

1. Chevalier T. The Remarkable Creatures / Tracy Chevalier. – NY: Dutton, 2010. – 320 p.
2. Dale P.A. In Pursuit of Scientific Culture: Science, Art and Society in the Victorian Age / Peter Allan Dale. – Madison: The University of Wisconsin Press, 1998. – 341 p.
3. Fowles D. The French Lieutenant's Woman / John Fowles. – NY: Back Bay-Little, 1998. – 394 p.
4. Glendening J. Science and Religion in Neo-Victorian Novels / John Glendening. – London: Routledge, 2013. – 261 p. – P.78
5. Glendening J. The World Renowned Ichthyosaurus: A Nineteenth-Century Problematic and Its Representation / John Glendening // Journal of Literature and Science. – 2009. – № 2. – pp. 23-47.
6. Gould S.J. The Structure of Evolutionary Theory / Stephen Gould. – Cambridge: Belknap-Harvard, 2002. – 1433 p.
7. Hardy T. A Pair of Blue Eyes / Thomas Hardy. – London: Penguin, 1998. – 431 p.

8. Kendall M. Balad of the Ichtyosaurus // May Kendall // Punch. – 1855. – February 22. – P. 82
9. Levine G. Dying to Know: Scientific Epistemology and Narrative in Victorian England // George Levine. – Madison: University of Wisconsin Press, 1987. – 320 p.
10. Russel N. Science and Scientists in Victorian and Edwardian literary novels / Nicholas Russel // SAGE [Электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступа: <http://pus.sagepub.com/content/16/2/205>
11. Shuttleworth S. Natural History: The Retro-Victorian Novel / Sally Shuttleworth // The Third Culture: Literature and Science, 1998. – P. 256
12. Tennyson A. In Memoriam / Alfred Tennyson. – London: Edward Moxon & Co, 1867. – 211 p.

АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС У ПРОСТОРИ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЛЮДИНИ

Вікторія Сірук

м. Луцьк

Констанкевич Ірина. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс: монографія / Ірина Констанкевич. – Луцьк: Вежа-Друк, 2014. – 420 с.

Дослідження автобіографічного письма в українському літературознавстві актуалізувалися у постмодерну добу. Водночас, у сучасній українській літературі значно зростає питома вага мемуаристики. На зміну художньому узагальненню, домислу, приходять література факту. Йдеться про те, що у вітчизняних і зарубіжних виданнях помітнішими стають документальні тенденції в художній літературі. Зацікавлення автобіографізмом зумовлене двома чинниками: 1) увагою до проблем ідентичності, потребою осмислення травматичного досвіду ХХ ст.; 2) розвитком міждисциплінарних студій: нового історизму, гендерних підходів, наратології, концепції пам'яті, психоаналізу та ін. Поворот до біографізму у філософії, художній літературі відбувся ще на початку ХХ ст., коли модернізм запропонував нові моделі письма, змінив уявлення про співвіднесеність факту й тексту. Автобіографії поступово потрапляють у фокус культурологічних та літературознавчих досліджень. Інтерес до суб'єктивізації письма пов'язаний у першу чергу із автокомунікаційними процесами. Читач і дослідник намагаються декодувати оприявленний персональний письменницький досвід, внутрішній світ особистості через зіставлення із фактичним матеріалом, достовірністю подій. Таке авторське проговорювання себе і дискурс про себе складає основу "культурної ідентичності людини, стає креативним механізмом появи нових ідей, сенсів і художніх форм, механізмом соціалізації і особистісного розвитку", – як констатується в енциклопедії постмодернізму.¹ Йдеться про потужні можливості автобіографічного письма у збереженні історичної та культурологічної пам'яті, самопізнанні людини.

Вивчення мемуарної літератури у формі есе, листів, спогадів, щоденників важливе з погляду як естетичної вартості, так і теоретико-літературного узагальнення, адже у них суб'єктивно осмислюються життєві явища, представлений письменницький духовний досвід, водночас історія сучасника претендує на достовірність. Зважаючи на ідеологічний тиск тоталітарних та колоніальних режимів, у ХХ ст. автобіографії існували передусім у суб'єктивізованій художній формі ("Третя рота" В. Сосюри, "Зачарована десна" О. Довженка, "Мандрівка у молодість" М. Рильського). Це художні тексти про певний період людського життя, у яких пропорційно співвіднесені художнє й документальне, важливими є точність та правдивість подій. Саме на процесі авторського відтворення минулого, виявленні моделей письменницьких саморепрезентацій у художній прозі першої половини ХХ ст. і зосередила увагу у своїй монографії Констанкевич Ірина. Теоретичною базою для наукової розвідки дослідниці стали праці зарубіжних (Жоржа Гюсдорфа, Філіпа Лежена, Елізабет Брасс, Поля де Мана та ін.) та вітчизняних (Тамари Гундорової, Соломії Павличко, Віри Агеєвої, Андрія Цяпи, Тетяни Черкашиної та ін.) авторів. Констанкевич І. не ставить собі за мету з'ясувати особливості поетики автобіографізму (це уже було зроблено її попередниками), натомість виокремлює визначальні риси модерністської автобіографії (інтертекстуальна настанова, митець як упривілейований персонаж прози, проговорювання травматичної пам'яті, пародіювання реалістично-побутової традиції, поява межових жанрів, езопівсько-ігрова мова, читач як учасник філологічної гри), у чому проглядається новаторство праці.

¹ Постмодернізм. Енциклопедія.– Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.– С. 14.

Ключова проблема, яка зреалізовується у монографії, – драма людини в її складних стосунках зі світом та її відображення в літературі першої половини ХХ ст. Логічно й послідовно дослідниця розгортає науковий дискурс про чинники суб'єктивізації письма у ранньому українському модернізмі, аналізує проблему травматичної пам'яті у прозі 20–30-х років ХХ ст., звертається до специфіки автобіографічного нарративу 40-х років ХХ ст. Вибір імен письменників (О. Кобилянська, Леся Українка, А. Кримський, М. Хвильовий, Ю. Яновський, Б. Антоненко-Давидович, В. Петров-Домонтович та ін.), очевидно, здійснювався не лише за особистісними уподобаннями, а й за іманентно-художніми чинниками, без зловживань модою, через презентацію найяскравіших тенденцій в автобіографічній прозі. Завдяки цьому науковець зуміла відтворити справжню складну поліфонію літературного процесу першої половини ХХ ст.

Привертає увагу інтелектуальна рефлексія з приводу автобіографічних маркерів у прозі Лесі Українки. Літературознавці значно менше звертаються до малої прози, однак цікавими є розвідки, у яких новелістика студіюється з погляду психоаналізу, гендеру. У монографіях радянського періоду новелістика Лесі Українки розглядалась з позицій цілісного аналізу твору: з'ясовувалися обставини написання тексту, виникнення творчого задуму, тема та ідея, сюжет і композиція, художні засоби, мова твору, його місце в літературному доробку письменниці. Проте, деяким творам (“Розмова”, “Враги”, “Помилка” та іншим) відводиться дуже мало дослідницької уваги. Такий стан речей можна пояснити очевидними атрибутами модерністичної техніки у нарративній стратегії Лесі Українки (недомовленість, замовчування, уникання кінця, уривчастість, незавершеність), що неминуче закладає широкий діапазон читацьких можливостей. Для відчитання глибини сенсів, актуалізації підтексту, віднаходження так званих опорних авторських точок, знаків “зустрічі” автора і читача у “малій” прозі Лесі Українки Констанкевич Ірина скористалася методами наратології.

Заслуговує на увагу ретельний, текстуальний аналіз автобіографічної повісті Уляни Кравченко “Хризантеми”, відчитування функціональності елементів сповіді, психологічних замальовок, культурологічних екскурсів, цитат зі щоденникових записів, листів, газет. “Можна говорити про велике значення символізму в процесі формування мистецької індивідуальності Уляни Кравченко. Вона багато пише про містичну ауру своєї доби, про пильний інтерес до відчитування трансцендентних смислів, знаків, знамень, явлених у реальності. Цей дух часу має вплив і на рівні опобутовленої рецепції, навіть і моди на різноманітні розваги з “містичним” компонентом”, – зауважує І. Констанкевич. Настанова на естетику всіх сфер життя, зокрема й побуту, прочитується в описах тканин, гаптувань, візерунків, прикрас одягу та інтер'єру, які додають мальовничості, майже театральної декоративності, створюють, як зауважує науковець, “питомо жіночий тактильний та візуальний досвід”, ефект правдоподібності (С. 117).

Аналізуючи автобіографічне підґрунтя творів О. Кобилянської, авторка подала наочний приклад розкутого, незакомплексованого наукового мислення, здатного глибоко освоїти нові синтетичні підходи в інтерпретації проблеми національно-культурної тожсамості, і водночас зберегти ліпші здобутки вітчизняного літературознавства. Саме цей баланс між “найсучаснішим” і “традиційним” уможливив уміння авторки бачити літературу “зсередини” і критично, відсторонено її оцінювати. Підтвердженням цієї тези може слугувати, зокрема, осмислення автобіографізму й автоінтертекстуальності прози М. Хвильового (репрезентація письменником суїцидальних настроїв героїв, автоцитирування, автотематизм, містичне й іронічне, пародійне підґрунтя прози, мотив офіри, самопожертви, роль автобіографічної стратегії у посмертній міфологізації письменника).

Чи не найліпша ілюстрація гуманістичного пафосу монографії – підрозділ, у якому акцентується на проблемі автобіографічності амбівалентного персонажа у повісті “Смерть” Б. Антоненка-Давидовича. Травма роздвоєної особистості, самообвинувачення і самовиправдання Кості Горобенка апелюють до спогадів Б. Антоненка-Давидовича “На шляхах і роздоріжжях” про революційні й національно-визвольні змагання 1917–1919 рр. в Україні та збройну боротьбу за Українську Народну Республіку, учасником якої був майбутній письменник. У підрозділі, який присвячено нарративним стратегіям письма В. Петрова-Домонтовича, не менш складним і проблемним постає явище екзистенціальних зсувів, які доводилося переживати багатьом українським письменникам того часу, пристосовуючись до різних суспільно-політичних та культурних ситуацій. Тому саме мотиви двійництва, теа-

тральності, гри, маски у його творчості, які виокремила І. Констанкевич, найвиразніше відбивають стан свідомості і проблеми самовизначення людини. Авторка не залишила поза увагою і, здавалося б, достатньо вивчену кіноповість О. Довженка “Зачарована Десна”. Однак у поле зору її дослідницької уваги потрапляє реальна психобіографія відреставрована з художнього твору, щоденникових записів, автобіографії 1939 року, кіноповісті “Арсенал”. Висновок, який пропонується, – засаднича неможливість письменника примирити українські та радянські, модерністські та соціалістичні цінності, гірке усвідомлення відсутності культурного та історичного ґрунту, очевидне сподівання на віддалену рецепційну перспективу, де епізод причетності до боротьби за українську державність не сприйматиметься як ганебний. Узагалі, автобіографії 20–40-х років ХХ ст. проаналізовані усебічно: виокремлено феномен страху, мотив релігійних шукань, повернення до витоків, розкрито психологію митця в умовах відсутності свободи слова.

Дослідниці варто було б більш докладно простежити ґенезу автобіографії в українському письменстві (починаючи від “Книги шляхів і ловів” В. Мономаха), узяти до уваги не менш цікаві тексти: “Мандрівка в молодість” М. Рильського (хоча цей текст принагідно згадується у книзі), “Уманські спогади” М. Бажана, “Поза межами болю” О. Турянського та ін. Але такий коментар не перекреслює основного призначення монографії – відкрити науковцям, вчителям, студентам цілісне бачення такого складного явища, як автобіографічна література.

**STUDIA
METHODOLOGICA
No 39**

Підписано до друку 30.10.2014 р. Формат 70x100/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times. 27,95 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.
Web: <http://studiamethodologica.com.ua>